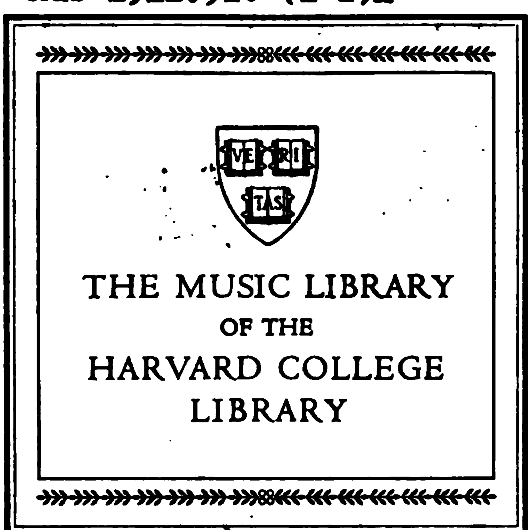
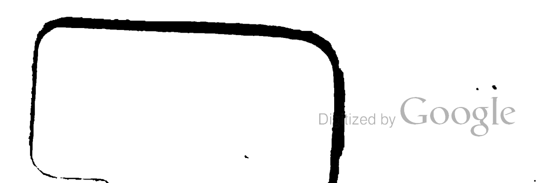










DATE DUE

~~Reserve 217~~			
~~Spring 95~~			
~~SEP 22 1995~~			
~~NOV 17 1995~~			
Reserve	Fall '98		
Mus 217			
MAY 19 2001			

Printed in USA

BEETHOVENIANA.

BEETHOVENIANA.

AUFSÄTZE UND MITTHEILUNGEN

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG UND WINTERTHUR.

VERLAG VON J. RIETER-BIEDERMANN.

1872.

VORBEMERKUNG.

Die folgenden Aufsätze und Mittheilungen sind grösstentheils ein Ergebniss längerer Beschäftigung mit Handschriften Beethoven's und betreffen zum grössten Theil einzelne Werke Beethoven's oder darin vorkommende Stellen, zum Theil auch gewisse von Beethoven angewendete Vortragszeichen, Studien Beethoven's u. a. m. Sie erschienen mit einer Ausnahme (XXIII) zuerst in Zeitungen (I bis XXII und XXIV bis XXVII in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1869, 1870 und 1871; XXVIII in der »Presse« vom 13. Februar 1868; XXIX in der Allg. Musik. Zeitung von 1863 und 1864), sind aber hier durchgesehen und zum Theil durchaus umgearbeitet worden. Mehrere Artikel (VI, VIII, XI u. s. w.) und Bemerkungen hätten, da sie einen gemeinsamen Gegenstand, nämlich die Berichtigung falscher Stellen in gewissen Ausgaben von Werken Beethoven's im Auge haben, in einen Artikel zusammengezogen werden können; allein da die Zusammenziehung und die damit verbundene Zurückführung unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu einer längeren

Abhandlung und zu schon anderwärts (in O. Jahn's Aufsätzen über Musik S. 305 ff.) gemachten allgemeinen Bemerkungen geführt haben würde: so war es vorzuziehen, die Artikel in ihrer Kürze und Getrenntheit zu lassen.

G. Nottebohm.

INHALT.

I.

Ein Satz im Septett Op. 20 und die Sonate Op. 49 Nr. 2.

Der Hauptgedanke des dritten Satzes (Tempo di Menuetto) im Septett Op. 20 ist in anderer Form auch dem zweiten Satz der Sonate in G-dur Op. 49 Nr. 2 zu Grunde gelegt. Es fragt sich nun: Welche von beiden Formen ist die ältere? Hat Beethoven das Stück aus dem Septett in die Sonate, oder umgekehrt aus der Sonate in das Septett hinüber genommen? Das Septett wurde öffentlich aufgeführt am 2. April 1800 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Die Sonate wurde erst bei ihrem Erscheinen im Januar 1805 bekannt. Dass ihre Entstehung aber in eine frühere Zeit zurückfällt, geht aus einem Skizzenblatt hervor, welches auf den oberen Notenzeilen einer Seite den Anfang des dritten Satzes aus dem Septett für Blasinstrumente in Es-dur Op. 71 *), dann Arbeiten zur Scene und Arie »Ah! perfido« Op. 65, endlich Entwürfe zu beiden Sätzen der Sonate Op. 49 Nr. 2 enthält. Die Entwürfe zur Scene und Arie und zur Sonate sind so geschrieben, dass daraus nur auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann. Die Scene und Arie wurde im Jahre 1796 componirt**). Folglich ist die Sonate auch

*) Das Vorkommen des in Partitur geschriebenen Bruchstücks aus dem Septett Op. 71 ist ein Beweis, dass es früher entstand, als die beiden anderen Werke.

**) Eine revidirte Abschrift hat die Ueberschrift von Beethoven's Hand: »*Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven a Prague 1796*«.

dem Jahre 1796 zuzuschreiben. Das »Tempo di Menuetto« in der Sonate Op. 49 Nr. 2 ist also älter als das im Septett Op. 20.

Dem erwähnten Skizzenblatte entnehmen wir folgende zu beiden Sätzen der Sonate gehörende Bruchstücke:



II.

Zur Geschichte einer alten Ausgabe.

Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 120): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei A. und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin: es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, A. sollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu, und A. musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen«.

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria und Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C-dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass

ich an der von dem Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern. Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet:

Nachricht an das Publikum.

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C-dur nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft, und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde. Ludwig van Bethofen.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten umgeschmolzen wurden. Im Gegentheil: gedruckte Exemplare kamen in den Handel, und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte (nach Whistling's Verzeichnissen) seine Ausgabe noch im Jahre 1828*). Es liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altes, et Violoncelle composé et dedié à Monsieur le Comte M^ce de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Hädler.

*) Eine dieser Wiener Ausgaben wird auch angeführt im Intelligenz-Blatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Januar 1805.

Eine Verlagsnummer fehlt. Der Stich ist schlecht. Auch ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe »für den Spieler ganz unbrauchbar«, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlen, wie Ries behauptet, kann nicht bestätigt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind, und dass auf dem Titel nach dem Worte »*Beethoven*« noch steht: »*Revû et corigé par lui même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer (1591) bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma (statt Artaria Comp.: T. Mollo) und eine andere Verlagsnummer (1302) bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel: »*Revû et corigé par lui même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte; denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können*).

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1823 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck namhaft machen, an dessen Herstellung Beethoven selbst nicht unbe-

*) Beethoven schreibt am 1. Juni 1805 an Artaria und Comp.: »Ich melde Ihnen hiermit, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon zwischen mir und Gr. Fries ausgemacht ist, der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen hiermit ein Geschenk machen will« u. s. w. Unter dem »neuen Quintett« kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein. Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben«, Bd. 2, S. 276 f.

theiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen (eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823) und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren*). Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli: »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in C-moll mein Manuscript in Zerstreuung geschickt und bitte mir dasselbe zurückzustellen«. In einem anderen Briefe heisst es: »Ich rathe Ihnen die Sonate in C-moll noch einmal selbst anzusehen, denn der Stecher ist nicht musikalisch und die Geschwindigkeit entschuldigt Euch. Zu dem Ende erhalten Sie noch einmal mein Manuscript« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven: »Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir selbe sammt französischen Exemplar wieder zu« etc. An Schindler wird geschrieben: »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli wann das französische Exemplar der Sonate in C-moll abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal«. Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er: »Die Sonate in C-moll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft, und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit« etc.

*) Im Jahre 1847 liess man die Ausgabe eingehen.

III.

Die Variationen Op. 44.

Die 14 Variationen in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell erschienen im Jahre 1804. Innere Gründe sprechen dafür, dass sie eine geraume Zeit früher entstanden und dass sie vor den drei Trios Op. 1, deren Vollendung frühestens in das Jahr 1794 zu setzen ist, componirt wurden. Diese Vermuthung wird durch Folgendes bestätigt. Auf der ersten Seite eines von Beethoven's Hand beschriebenen Bogens kommt eine auf die genannten Variationen zu beziehende Stelle vor, welche so anfängt:



Dann erscheint auf derselben Seite ein zu dem Liede »Feuerfarb'« (Op. 52 Nr. 2) gehörender Entwurf. Die zweite und dritte Seite bringen das Lied »Feuerfarb'« vollständig. Aus der Stellung, welche jene Entwürfe unter sich und zum Liede haben, geht hervor, dass die Variationen ziemlich gleichzeitig mit dem Liede componirt wurden. »Feuerfarb'« war um Neujahr 1793 fertig*). Man wird also der Wahrheit nahe sein, wenn man sagt, die Variationen Op. 44 seien im Jahre 1792 oder 1793 componirt.

*) Das Lied war in Bonn bekannt am 26. Januar 1793. Vgl. »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, 3. Band, S. 100. — Fast in allen Ausgaben des Liedes ist im zweiten Takt ein Druckfehler. Die Note auf dem fünften Achtel muss nicht *h*, sondern (eine Terz höher) *d* heissen.

IV.

Die einundfünfzigste Sonate.

Die Sonate in F-dur Op. 54 wurde bei ihrem Erscheinen auf dem Titel als die einundfünfzigste, und die in F-moll Op. 57 als die vierundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule (4. Theil, S. 60) in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin (1806 und 1807) in Sonaten-Form erschienen waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte nach der 51. Sonate (Op. 54) die Sonate Op. 57 nicht als die vierundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonie Op. 55 und das Concert Op. 56 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Er würde dann eine grössere Zahl als die angegebene erlangt haben. Ausgeschlossen mag er zunächst diejenigen »Sonaten« haben, welche aus irgend einem Grunde nicht ganz der Sonaten-Form angehören, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang; die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind; die »*Deux Sonates faciles*« Op. 49, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 50 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 54 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur .	2	Werke
Das Septett Op. 20	1	-
Die Streichquintette Op. 4 und 29 . .	2	-

Die Streichquartette Op. 18	6	Werke
Die Streichtrios Op. 9	3	-
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3	-
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16	1	-
Die Trios Op. 1 und 11	4	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	9	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 5	2	-
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17 .	1	-
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28, 31 und 53	16	-

Das sind zusammen . . . . 50 Werke oder Sonaten. Die nächste Sonate, die in F-dur Op. 54, konnte also füglich als die einundfünfzigste bezeichnet werden.

V.

Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll.

Einige zusammengehörende Blätter, welche auf acht beschriebenen Seiten verschiedene Arbeiten und Entwürfe enthalten, geben Gelegenheit, zu beobachten: wie verschiedene, gleichzeitig entstandene Compositionen an gewissen Zügen Theil nehmen; wie das Entstehen und Werden eines Werkes von dem eines anderen abhängig ist.

Das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der Symphonie in C-moll ist, seiner rhythmischen Form nach, auch in dem Hauptthema des ersten Satzes des Pianoforte-Concertes in G-dur enthalten. Dort erscheint es als Motiv in sich abgeschlossen, in einer primitiven Fassung; hier als Glied eines grösseren melodischen Ganzen. Dass nun jene primitive Fassung die frühere war und der anderen, zusammengesetzteren vorherging, das zeigen uns die Skizzen. Auf der zweiten Seite der erwähnten Blätter stehen folgende Anfänge und Evolutionen:




u. s. w.
Sinfonia. Allo 1mo.
presto
u. s. w.
u. s. w.

und auf der Seite gegenüber beginnt folgender Entwurf:



Solo

etc.

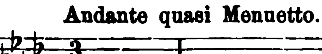
Man kann hier wohl fragen: Hätte Beethoven den ersten Satz des G-dur-Concertes, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch die C-moll-Symphonie geschrieben hätte?

In dem (S. 4 der Blätter) folgenden Entwurf berühren sich zwei verschiedene Sätze:



Dieser Entwurf liefert den Beweis, dass die instrumentale Figur, welche dem Chore der Gefangenen im ersten Finale der »Leonore« zu Grunde liegt, ursprünglich für den letzten Satz des G-dur-Concertes bestimmt war. Und hier kann man fragen: Hätte Beethoven den Chor der Gefangenen, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch das G-dur-Concert geschrieben hätte?

Unmittelbar nach den zum ersten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Skizzen erscheinen zwei andere abgebrochene Sätzchen, von welchen das erste







zum zweiten Satz der Symphonie gehört, und das andere

offenbar zum Finale des nämlichen Werkes bestimmt war. Das Vorkommen des letzteren ist wohl ein Beweis, dass von dem letzten Satze der Symphonie, wie wir ihn kennen, damals noch keine Note geschrieben war.

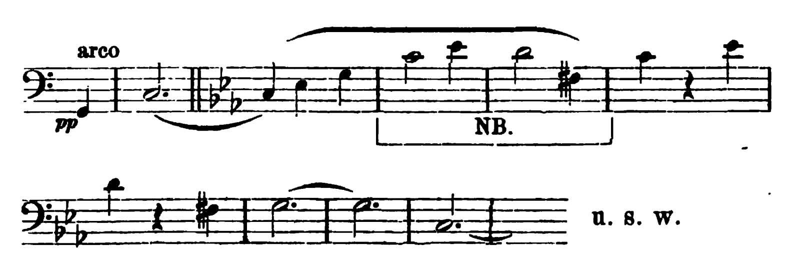
Die Blätter liefern noch ein anderes chronologisches Ergebniss. Seite 5 erscheint eine zum Terzett in F-dur (»Gut, Söhnchen, gut«) im ersten Act der »Leonore« gehörende Stelle. Die Composition der »Leonore« wurde begonnen frühestens gegen Ende 1804*); beendigt war sie spätestens im November 1805. Nach der Beschaffenheit jener zur »Leonore« gehörenden Stelle sind die auf den Blättern befindlichen Arbeiten in die erste Hälfte des Jahres 1805 zu verlegen. Ist das richtig, so kann man sagen: Beethoven begann die Composition der fünften Symphonie und des Concertes in G-dur im Jahre 1805. Erstere, zu welcher damals nur die ersten Züge geschahen, war fertig im Jahre 1808, vielleicht schon Ende 1807, letzteres im April 1807, vielleicht schon 1806.

*) Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben« Bd. 2, S. 263 ff.

VI.

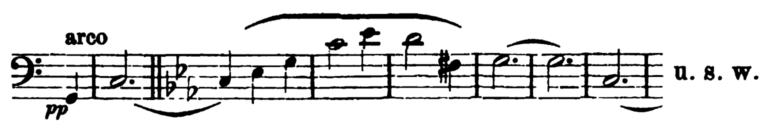
Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C-moll-Symphonie.

Es ist bekannt, dass die zwei überschüssigen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie (Partitur S. 108) in folgender Stelle

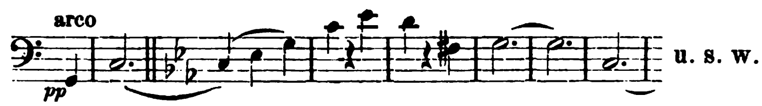


vorkommen und welche wir hier mit NB. bezeichnet haben, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift nach jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt worden, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer I (prima volta) bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war, und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Haupttheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal, sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Haupttheil wiederkehrte: das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen

Stimmen*) sind Haupttheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen)**) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung von Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:



Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Hauptheils übergeleitet wird, lautet so:



Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1812, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der eingangs erwähnten zwei überschüssigen Takte kann keine Rede sein.

---

*) Die Stimmen befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ebenda befinden sich auch Stimmen zu den meisten anderen Symphonien und zu anderen Werken. Ein Theil der Stimmen ist von Beethoven revidirt worden. Sämmtliche Stimmen sind geschrieben und älter, als die gedruckten. Die ganze Sammlung war in Beethoven's Besitz und wurde bei der Versteigerung seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde angekauft. Im Auctions-Verzeichniss sind sie unter Nr. 190 ff. eingetragen. Einen Bericht über die Sammlung findet man in der »Deutschen Musikzeitung« vom 7. Juli 1862.

**) Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 21. Takt auf Seite 46 ein Wiederholungszeichen denken, welches auf ein nach dem ersten Takte auf Seite 37 stehendes Wiederholungszeichen zurückweist.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1846 (S. 462) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welchem Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler; er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschossenen Takte ihre Lanze einlegen. Derentwegen greifen wir hier aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II. 339), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C-moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen grossen Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20er Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten«. Nun erschien aber die Partitur, und das ist die erste und einzige, in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826*). Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 341) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und dass ein »Ergebniss«, dahin lautend, dass kein einziger der in den Concerts Spirituels thätig gewesenen Musiker einer Aenderung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift 1846« bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1846 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die C-moll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 bei einem von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Päcken im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt, und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Päcke Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte wenigstens fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschossen waren. Die Umfrage, welche Schindler bei den Wiener Musikern halten liess, kann also keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

VII.

Das Tempo des zweiten Satzes der siebenten Symphonie.

(Eine Berichtigung.)

Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung: »Allegretto ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun Seite 210 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei einer der Aufführungen dieser Symphonie in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (Allegretto) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit Andante quasi Allegretto bezeichne, mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt besitze«. Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet »Andante quasi Allegretto« ein langsameres Zeitmass, als »Allegretto«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller, als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben; denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie hat er die Sache anders dargestellt. Er sagt hier (I, S. 192) nämlich: »Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieser (siebenten) Symphonie mit Andante ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien dessen Vertauschung mit Allegretto, das aller Orten Missverständnisse zum Nachtheil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung«. Aber auch die Behauptung, erst in den gedruckten Stimmen habe der Satz die Bezeichnung »Allegretto« erhalten, ist nicht richtig; denn in den vorhandenen geschriebenen Stimmen, welche älter sind als die gedruckten und welche am 8. und 12. December 1813 bei den unter Beethoven's Leitung stattgefundenen ersten Aufführungen der Symphonie gebraucht

wurden*), steht und hat von Anfang an über dem zweiten Satze kein anderes Wort gestanden als: »Allegretto«.

Wahr an der Sache mag sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte, als er ihn in späteren Jahren aufführen hörte, und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, geht aus einigen Mittheilungen hervor. Die Wiener »Friedensblätter« vom 6. December 1814 berichten über ein von Beethoven gegebenes Concert, in welchem die Symphonie in A-dur zur Aufführung kam; und in diesem Bericht ist von dem zweiten Satze genannter Symphonie als von »einem einfachen Adagio aus A-moll« die Rede, was nicht zu erklären wäre, wenn das Stück auf den Berichterstatter nicht den Eindruck eines Adagios gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Bd. XVI, Nr. 4, wird der Satz als »Andante« erwähnt. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1840 wird (S. 180) das von ihm genommene Tempo mit »M. M. ♩ = 72« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen metronomischen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (M. M. ♩ = 88) aber ist die in der Ende 1831 bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, von welcher Schindler (Biogr., 3. Aufl., II, 250) irrig behauptet, die darin enthaltenen metronomischen Tempo-Bestimmungen rührten von Beethoven her.

Was Schindler fälschlicher Weise von dem zweiten Satz der siebenten Symphonie behauptet, trifft einigermassen bei dem zweiten Satz der sechsten Symphonie zu. Dieser Satz hatte nämlich anfangs die Bezeichnung: »Andante molto moto, quasi Allegretto«. Später jedoch wurde das »quasi Allegretto« beseitigt.

*) Vorhanden sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 24 Stimmen. Auf einer Stimme liest man noch das von der Hand eines Mitwirkenden bemerkte Datum: »Wien den 12. Decbr. 1813«.

VIII.

Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.

Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's zeigen die vielen Aenderungen, welche Beethoven bei einzelnen Stellen vornahm, wenn auch ein Werk fertig oder im Ganzen abgeschlossen war. Es kommt aber auch vor, dass derartige nachträgliche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern anderwärts vorgenommen wurden, z. B. in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als entscheidend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein einschlägiger Fall lässt sich hier vorlegen. Derselbe betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 (Takt 43 bis 45 von Anfang) vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so:



Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben:



(Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit.) Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten geschriebenen und von Beethoven

durchgesehenen Orchester-Stimmen*) erscheint die Stelle nun wieder, wie im Skizzenbuch, mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so:



Eben so findet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Man kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w., und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

*) Sie werden im Archiv der Gesellschaft der Musik-Freunde in Wien aufbewahrt. Vgl. Seite 18.

IX.

Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.

Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war ursprünglich um 34 Takte kürzer, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethoven's spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Aenderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf Seite 22 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schluss kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren den Pauken noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

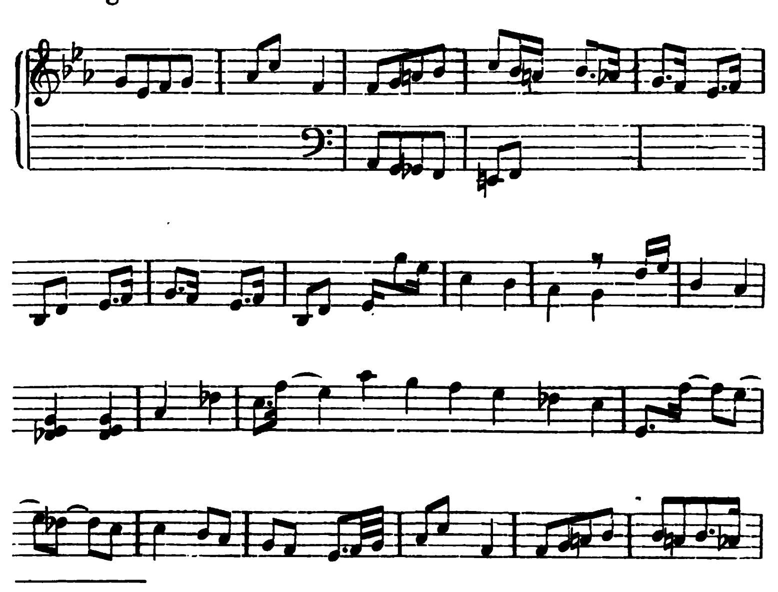


X.

Die Sonate Op. 96.

Die Compositionszeit der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 96 wird verschieden und zum Theil nicht richtig angegeben. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sichergestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches*), welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so:



*) Im Besitz der Erben G. Petter's in Wien.

Coda.

u. s. w.

Ein darauf folgender Entwurf lautet:





Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum: »1812. 13ten Mai«; das der achten Symphonie ist datirt: »Linz im Monath October 1812«. Folglich kann die Sonate Op. 96 (mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht beweisen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde) nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein*).

Nun steht in der Linzer »Musikalischen Zeitung« vom

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf der letzten Seite des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede »An die Geliebte« mit dem Text: »O dass ich dir vom stillen Auge« u. s. w. (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 183) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolenbewegung hat. Aus den Daten, die oben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann, und dass sie also nicht, wie irgendwo angegeben, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

28. Januar 1813 ein Bericht aus Wien, geschrieben am 4. Januar 1813, welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode*) hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven; es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune«.

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts Anderes sein kann, als die Sonate in G-dur Op. 96, wird durch Heranziehung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren anderen Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste; wir haben in unseren Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können«. — In einem anderen Briefe (83 Briefe Nr. 5) schreibt Beethoven: »Roden anbelangend haben I. Kais. H. die Gnade, mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem *billet doux* von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — Ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven**) u. a.: »Uebermorgen Donnerstags ist um $^1/_2$6 Uhr abends wieder

*) Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 21. Januar 1813, die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

** Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor erstens: dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dinstag den 29. December 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens: dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde*). So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate (Op. 96) wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben«.

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Jobsen in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt:



Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

*) In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1801 (III, 558) wird gesagt, dass Rode's Spiel sich durch Grazie und Delicatesse auszeichne, dass es immer angenehm, immer rein bleibe, aber zuweilen etwas kalt werde u. s. w. Näheres über Rode's Spiel findet man auch in L. Spohr's Selbstbiographie I, 68, 177 u. s. w. — Was irgendwo mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine Romanze *(une délicieuse romance)* geschrieben, kann nur auf einer Verwechslung beruhen.

XI.

Eine Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1866 Seite 128 wird auf eine Stelle in der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur aufmerksam gemacht, welche in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe anders lautet, als in anderen Ausgaben. Es lässt sich darüber Folgendes mittheilen. Die Stelle (es ist der vierte Takt des zweiten Satzes) lautet in dem bei Artaria in Wien befindlichen Original-Manuscript genau so, wie in der Gesammt-Ausgabe, nämlich:



Jedoch stand früher vor dem ♭ ein ♮ und vor dem *g* ein ♯. Beide Zeichen sind wegradirt, und hiess die Stelle also ursprünglich so:



Keine von diesen Lesarten ist aber die endgültige. Ueberhaupt kann das Autograph im vorliegenden Falle nicht mass-

gebend sein. Beethoven hat, namentlich in späterer Zeit, bei den meisten Werken nicht das Original-Manuscript, sondern eine von ihm durchgesehene Abschrift zum Druck gegeben. Die revidirte Abschrift, welche der alten Artaria'schen Ausgabe als Vorlage diente und auf welcher sich noch die Verlagsnummer (2580) befindet, hat sich, nachdem die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe vollendet war, vorgefunden, und hierin heisst und hiess die Stelle von Anfang an (denn Spuren einer Aenderung sind nicht bemerkbar, — ein Beweis, dass die Abschrift nach einer anderen Vorlage als nach dem Autograph gemacht ist) so:



Eben so lautet die Stelle in der Simrock'schen Ausgabe, welche älter ist als die Artaria'sche, und welche wieder eine andere Vorlage hatte. Dass nun die übereinstimmende Lesart der ersterwähnten Abschrift und der beiden alten Ausgaben als die endgültige zu betrachten ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Die gegenwärtige Lesart des Autographs lässt sich dadurch erklären, dass Beethoven die Aenderung später eintragen wollte, sie aber nicht ganz ausführte.

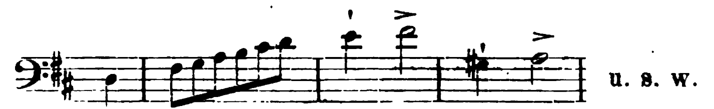
XII.

Eine andere Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

Das Fugenthema, welches dem letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 zu Grunde liegt, ist nicht den strengen Regeln der Fuge gemäss beantwortet. Das Thema, welches so anfängt:



wird folgendermassen beantwortet:



Beethoven hat später an eine andere Beantwortung, an eine regelmässigere Einrichtung des Gefährten gedacht. Der Gedanke ist aber nicht zur Ausführung gekommen. In einem Skizzenheft, welches grösstentheils Arbeiten zum letzten Satz der neunten Symphonie enthält und etwa vier Jahre nach dem Erscheinen der Artaria'schen Ausgabe jener Sonate geschrieben wurde, findet sich folgende Bemerkung:

— in den Violonschellsonaten zu verbessern



Es lässt sich von dieser Andeutung, wenn man wollte, nicht Gebrauch machen, da Beethoven die nöthigen weiteren Aenderungen in den Gegenstimmen (Takt 7, 8, 19, 20 u. s. w.) nicht angegeben hat.

Unmittelbar nach obiger Andeutung findet sich noch Folgendes bemerkt:

> in der Sonate in As ist auch etwas welches in der geschriebenen vom Erzherzog anders ist.

Das hier gemeinte Werk ist die Pianoforte-Sonate Op. 110, von welcher der Erzherzog eine von Beethoven durchgesehene Abschrift besass, die aber in Verlust gerathen ist, so dass sich nicht angeben lässt, welche Stelle Beethoven meinte und welche Aenderung oder Abweichung er im Sinne hatte. Vermuthlich ist die Stelle im letzten Satz gemeint, wo das in G-dur und in entgegengesetzter Bewegung eintretende Fugenthema zum ersten Mal beantwortet wird.

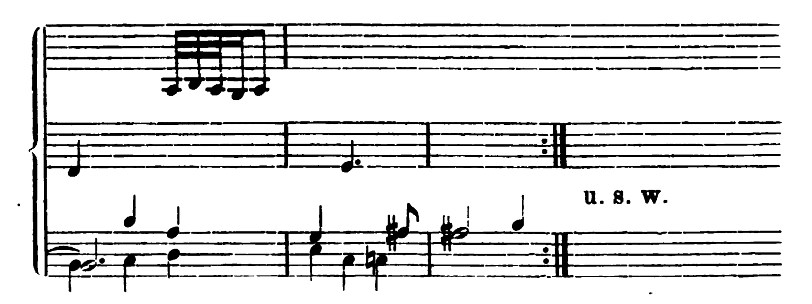
XIII.

Eine Stelle in der Sonate Op. 109.

Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man in Zweifel sein kann, wie Beethoven sich die Ausführung dachte: ob sie zwischen dem zweiten und dritten Taktviertel, oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Erscheinung vorlegen, die darüber Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuch, welches unter anderen Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierende Noten vor. Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht:





Die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so:  oder so: oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert:

XIV.

Die Ouverture Op. 115.

In Verzeichnissen und auf Concert-Programmen findet man die Ouverture Op. 115 zuweilen als »Ouverture zur Namensfeier« angegeben. Es lässt sich hier die Frage aufwerfen: hat die Ouverture auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch?

Das in der Hofbibliothek in Wien befindliche Original-Manuscript hat die Ueberschrift: »Ouverture von LvBthven am ersten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unsers Kaisers«. Hiernach scheint es, dass die Ouverture zur Feier des Namenstages geschrieben wurde und aufgeführt werden sollte. Sie wurde aber nicht am 4. oder 3. October 1814, dem Namenstag des Kaisers Franz II. und seinem Vorabend, sondern erst am 25. December 1815 aufgeführt in einem zum Besten des Bürgerspitals zu St. Marx im grossen Redouten-Saale gegebenen Concerte. Auf dem Zettel war sie nur als »Ouverture« bezeichnet, also ohne jeden Beisatz, der eine Deutung auf ein Namensfest zuliesse*). Die zweite und dritte Aufführung fand Statt am 16. und 23. April 1818 in zwei von Moscheles, Giuliani und Mayseder gegebenen »musikalischen

*) In der Anzeige der »Akademie« heisst es u. a.: »Die dabei vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Composition des Herrn Ludwig van Beethoven und bestehen 1) aus einer neuen Ouverture, 2) aus einem neuen Chor über Goethe's Gedicht: die Meeresstille, und 3) aus dem grossen Oratorium: Christus am Oelberge«. Die Wiener Zeitung vom 6. Januar 1816 berichtet u. a. über die Aufführung: »Wranizky dirigirte, Umlauf hatte den Platz am Klavier«. (Warum



Unterhaltungen«*). Schindler erzählt (Biogr. 3. Aufl., I, 248; vgl. auch II, 153): »Am 10. Mai 1818**) erschien diese Ouverture (Op. 115) in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayseder, Moscheles und Giuliani mit dem Beisatze: »*à la Chasse*«. Beethoven frug nach dem Grund solcher Benennung, und wer sich dies erlaubt. Es war jedoch nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geschoben. Der Breitkopf und Härtel'sche Katalog benennt diese Ouverture »Namensfeier«, vielleicht, weil sie am Christtag zur erstmaligen Aufführung gekommen«. Aus letzterer Bemerkung ist zu entnehmen, dass Schindler von der Ueberschrift des Autographs keine Kenntniss hatte. Dann wurde die Ouverture aufgeführt am 6. December 1818 in einem Concerte der Gebrüder Wranizky. In den Berichten über dieses Concert wird sie »Jagdouverture« genannt †). Endlich gab Beethoven das Werk heraus unter dem Titel: »Grosse Ouverture in C-dur gedichtet für grosses Orchester und Seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich Radzivil .... gewidmet« u. s. w.††)

---

hatte Umlauf den Platz am Clavier?) Schindler erzählt (I. 248), dass Op. 112 und Op. 115 (nebst Christus am Oelberg) am 25. December 1815 »unter Leitung des Meisters zum ersten Mal aufgeführt wurden«. Ueber die Aufführung berichtet auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1816, S. 78.

*) Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1818 berichtet (S. 150) über das Concert vom 16. April: »Zum Anfang hörten wir eine neue Ouverture von Herrn L. van Beethoven, welche nur einmal bisher öffentlich gegeben wurde«. Später (S. 174) wird über beide Concerte u. a. berichtet: »Die sehr schöne geistvolle neue Ouverture des Herrn L. v. Beethoven ...... entzückte die Kenner«.

**) Jedenfalls eine Verwechslung des Datums.

†) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1819 lässt sich (Seite 72) aus Wien berichten: »Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer«. — In Paris soll die Ouverture erschienen sein unter dem Titel: »*La Chasse, grande Ouverture en Ut*« u. s. w.

††) Die Ouverture erschien im Jahre 1825. Eine Besprechung findet man im 17. Heft der »Cäcilia«, ausgegeben im Juli 1826. Dies als Beweis, dass die Ouverture nicht, wie Schindler (Biogr. II, 153) sagt, nach Beethoven's Tode erschienen ist.

Aus allen diesen Daten geht hervor, dass, wenn Beethoven die Ouverture auch ursprünglich für ein Namensfest geschrieben, er doch später jede Hindeutung auf eine solche Bestimmung vermieden hat. Die Ouverture an und für sich kann also auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen.

Es bleibt nun noch die Frage übrig: kann die Ouverture ihrer Entstehung nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch machen? Ist sie eine Gelegenheits-Composition, oder nicht?

Auf einigen zerstreuten Blättern, welche, wie sich später zeigen wird, wenigstens drei Jahre vor der Composition der Ouverture Op. 115 beschrieben wurden, finden sich Ansätze zu einer Arbeit, in welcher ein Thema vorkommt, welches uns als das Thema der Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt ist. Beethoven hat die Arbeit ausführen wollen und angefangen, sie in Partitur zu schreiben. Was für ein Werk es werden sollte, ist zweifelhaft. In der angefangenen Partitur ist nur die oberste Zeile, welche die erste Violin-Stimme enthält, ausgeschrieben. Hierin kommt folgende Stelle vor:



Die unteren, leer gebliebenen Zeilen hat Beethoven später zu anderen Arbeiten benutzt. Es finden sich da Entwürfe zum Schlusschor aus »König Stephan«, dann zu der Ouverture und, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der Harmonie-Musik hinter der Scene, zu allen Sätzen der »Ruinen von Athen«*). Aus dem Vorkommen dieser Entwürfe ist zu schliessen, dass die Arbeit, zu welcher die mitgetheilte Stelle gehört, spätestens im Jahre 1811, der Compositionszeit des »König Stephan« und der »Ruinen von Athen«, unternommen wurde. In welch anderer Weise Beethoven die liegengebliebene Arbeit später wieder aufgenommen hat, werden wir gleich sehen.

Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller über Beethoven: »Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten«**). Beethoven ging also schon früh mit dem Gedanken um, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen. In Skizzenbüchern aus verschiedener Zeit finden sich wiederholt Ansätze zur Composition. In einem Skizzenbuche †), welches grösstentheils Arbeiten zur

*) Ein Bruchstück mag hier eine Stelle finden:



**) »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, Bd. III, S. 100.

†) Das Skizzenbuch ist schon Seite 26 erwähnt.

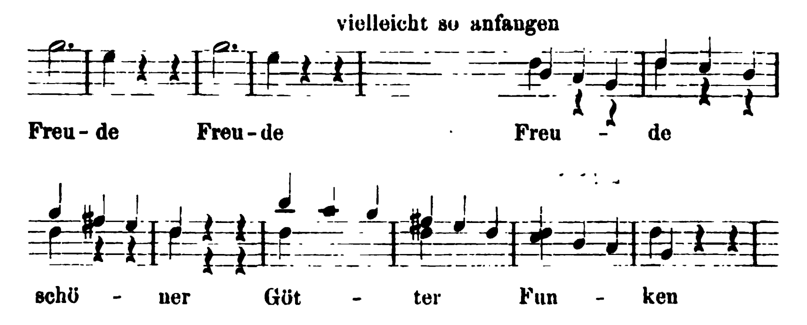
siebenten und achten Symphonie enthält und welches Beethoven mit sich herumführte, als er im Sommer 1812 in den böhmischen Bädern war, findet sich (umgeben von Arbeiten zum ersten und vierten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93) die Bemerkung:

»Freude schöner Götterfunken Tochter
Overture ausarbeiten« —

und zwei Seiten später folgender Entwurf:



abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem ganzen gebracht



In diesem Entwurf finden wir die zwei Themata, welche uns als die Themata der Haupt- und Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt sind. Es ist also kein Zweifel, dass Beethoven jene Themata, die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115, mit dem Text des Schiller'schen Gedichtes zu einem Ganzen verweben wollte, und dass das Ganze die Form einer Ouverture erhalten sollte. Aus einigen innerhalb des Entwurfs stehenden Bemerkungen geht hervor, dass Beethoven nicht das ganze Gedicht in Musik setzen wollte. Es ist aber nun einerseits nicht einzusehen, wie Beethoven diejenigen Strophen, in denen der Dichter den Ton des Erhabenen anschlägt (z. B. »Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahndest du den Schöpfer, Welt?«), mit den anderen, welche einen rein dithyrambischen Zug haben, einheitlich verbinden und in den Rahmen einer Ouverture bringen wollte: andererseits ist nicht einzusehen, wie er, ohne dem Gedicht zu schaden, jene, dem engen Rahmen der Ouverture widerstrebenden, gewichtigeren Strophen hätte weglassen können. Dann ist nicht klar, wie bei dem überwiegend instrumentalen Charakter der beiden Themata das vocale Element und damit der Text zur Geltung gebracht werden sollte. Ob nun Beethoven solche oder ähnliche Bedenken hatte, wissen wir nicht. Genug, das Stück wurde nicht so ausgeführt, wie es entworfen war. Der Entwurf löste sich gleichsam in zwei Theile auf. Der Text fand ungefähr zehn Jahre später im Finale der neunten Symphonie

die cyklische Form, welche auf einfachen, breiten Grundlagen eine ausgedehnte Anwendung der Variationen-Form und des doppelten Contrapunktes gestattete und dadurch eine Herbeiführung der durch den Text bedingten Gegensätzlichkeit und Mannigfaltigkeit ermöglichte. Die dem instrumentalen Theil eingeborene »Freude« zur Entfaltung zu bringen, bedurfte es, so scheint es, einer äusseren Anregung. Diese Anregung scheint der (am 1. September 1814 eröffnete) Wiener Congress gebracht zu haben. Beethoven nahm die liegengebliebene Arbeit in anderer Form auf im September 1814. In einem Skizzenbuch aus dieser Zeit erscheint das Hauptthema des Allegro-Satzes der Ouverture anfänglich, wie in der Skizze vom Jahr 1812, im $^3/_4$-Takt, nämlich so:



u. s. w.

Später hat Beethoven den $^6/_8$-Takt angenommen. Unmittelbar vor der Ouverture hatte er zur Feier der Anwesenheit der beim Congress versammelten Monarchen einen (ungedruckten) Chor: »Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten« etc. geschrieben. Unmittelbar nach der Ouverture entstand die Congress-Cantate: »Der glorreiche Augenblick«. Das sind zwei Gelegenheits-Compositionen. Die Ouverture Op. 115 aber, mögen auch die Festlichkeiten des Congresses, das herannahende Namensfest des österreichischen Kaisers, die Aussicht auf eine Aufführung u. a. m. das Werk gezeitigt oder die Arbeit beschleunigt haben, ist darum doch keine Gelegenheits-Composition. Sie wurzelt in ihrem thematischen Bestand in einem anderen Boden. Sie ist die Ausführung eines Entwurfs aus früherer Zeit, und dieser Entwurf hätte eben so gut früher oder später und bei einer anderen Gelegenheit zur Ausführung kommen können. Die Ouverture Op. 115 kann ihrem Ursprung

und ihrer Conception nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen. Sie ist der Ausfluss einer Vorarbeit zum Finale der neunten Symphonie.

In sich selbst zerfällt nun auch eine Wiener Tradition, nach welcher Beethoven in dem oft wiederkehrenden Motiv mit Beziehung auf den Namenstag des Kaisers das Wort »*viva!*« habe ausdrücken wollen.

XV.

Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12.

Die letzte oder zwölfte Nummer der jetzigen (mit der Firma Ant. Diabelli et Comp. versehenen) Wiener Ausgabe der Bagatellen für Pianoforte Op. 119 (oder Op. 112) fehlt in den älteren Original-Ausgaben. Erwiesen ist, dass das Stück erst nach Beethoven's Tode (frühestens 1828) in die Sammlung kam. Es lässt sich also nicht annehmen und es ist auch nicht zu beweisen, dass Beethoven selbst die nachträgliche Aufnahme und Veröffentlichung veranlasst habe. Man würde nun das eingeschobene Stück auch für ein untergeschobenes halten können, wenn nicht ein vorhandenes Skizzenblatt für die Echtheit einträte. Es erscheint aber hier nicht als Clavierstück, sondern als Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Folgende Stellen, welche einen Theil des zu Grunde liegenden Textes am zusammenhängendsten wiedergeben, kommen auf dem Skizzenblatte vor.





Der Entwurf ist nicht vollständig. Der Anfang des Liedes fehlt. Näheres lässt sich also nicht angeben. Der Handschrift nach gehört der Entwurf spätestens dem Jahre 1800 an. Ob nun Beethoven selbst oder ein Anderer (z. B. der Verleger Anton Diabelli) das Lied als Clavierstück bearbeitet und wer es so der Sammlung beigefügt hat, muss dahingestellt bleiben.

XVI.

Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.

Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma, und es erhielten die Exemplare, die dann gedruckt wurden, die Firma »A. Diabelli u. Comp.«. In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma versehen sind, zählt der erste Theil der 4. Variation 16 Takte, während derselbe Theil in den älteren, mit der Firma »Cappi und Diabelli« versehenen Exemplaren nur 15 Takte zählt. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet:



Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun: Wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen*), die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein geringscheinender Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli u. Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat

*) In einem Briefe an A. Diabelli aus dem Jahre 1823 heisst es u. a.: »Die noch die Variationen betreffende Correctur ersuche mitzuschicken«. In einem anderen Briefe, ebenfalls aus dem Jahre 1823, schreibt Beethoven: »Der Rest der Correctur der Variationen wird wohl vollendet sein, nur bitte ich Sie mir selben zu meiner Ueberzeugung gefälligst mitzusenden« u. s. w.

sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1830 aus der Papierfabrik gekommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1830 vorgenommen. Das ist aber eine zu lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von Franz Schubert geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zuthaten zum Stich gegeben hat: so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in einer Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven wissentlich dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 16 Takten vorkommt.





In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und echte Lesart wiedererhalten.

XVII.

Das Opferlied Op. 121b.

Man kann die Bemerkung machen, wenn man manche Skizzenbücher Beethoven's durchsieht, dass gewisse Gedichte wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen wurden. In früher Zeit begegnen wir wiederholten Ansätzen zu W. Ueltzen's Liedchen von der Ruhe (»Im Arm der Liebe ruht sich's wohl«), welche um 1795 in der durch den Druck bekannt gewordenen Composition (Op. 52 Nr. 3) ihren Abschluss gefunden zu haben scheinen. Einem wahrscheinlich im Anfang des Jahres 1795 bei Albrechtsberger geschriebenen Kanon sind auch Worte jenes Gedichts zu Grunde gelegt. Der früh gefasste Vorsatz, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen, der erst im Finale der neunten Symphonie zur Ausführung kam, hat auch auf die Composition der Ouverture Op. 115 gewirkt*). Matthisson's Opferlied (»Die Flamme lodert«) ist in zwei Bearbeitungen bekannt: die eine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (ohne Opuszahl), die andere für eine Singstimme mit Chor und Orchester-Begleitung (Op. 121b). Ein anderes Lied Matthisson's, »Wunsch« (»Noch einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt« u. s. w.), ist zu verschiedenen Malen in Angriff genommen, aber nicht fertig geworden. Eben so ging es mit Goethe's »Heidenröslein« (»Sah' ein Knab' ein Röslein stehn«). Ein Gedicht von Tiedge an die Hoffnung ist zweimal componirt worden (Op. 32 und Op. 94).

*) Vgl. S. 40 ff

Auf keines dieser Gedichte ist Beethoven so oft zurückgekommen, wie auf das Opferlied. Es muss ihn dauernd interessirt haben, und es scheint für ihn ein Gebet zu allen Zeiten gewesen zu sein. Beethoven hat das Gedicht wenigstens zu vier verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Der erste Entwurf, welcher in's Jahr 1794 zu setzen ist*), lautet (mit einer Variante):



Im Jahre 1801 oder 1802 wurde das Lied zum zweiten Male**), und wiederum einige Jahre später (wahrscheinlich um 1807, frühestens 1805) zum dritten Male vorgenommen.

*) Dem Entwurfe folgen Arbeiten zum ersten Satze des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2. Danach lässt sich die Zeit, welcher jener Entwurf angehört, ziemlich sicher bestimmen. Das Trio wurde frühestens gegen Ende 1794 fertig.

**) Näheres darüber findet man in des Verfassers »Ein Skizzenbuch von Beethoven«. Einige darin angegebene Data sind nach den obigen zu berichtigen. Als der Verfasser die Schrift herausgab, war ihm die Skizze vom Jahre 1794 nicht bekannt.

Die letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823*). Aus diesen ist Op. 121b hervorgegangen**).

Zwischen den ersten und letzten Entwürfen liegt ein Zeitraum von beinahe 30 Jahren. Merkwürdig ist, dass Beethoven jedesmal, bei jeder neuen Vornahme des Liedes, auf den allerersten Entwurf zurückkam, während alle anderen oben genannten Gedichte bei wiederholter Vornahme eine von Grund aus neue Weise erhielten. Dort finden wir verschiedene Bearbeitungen einer Composition; hier verschiedene Compositionen eines Gedichtes. Die erste Skizze zum Opferlied vom Jahre 1794 lässt sich auch als die erste Skizze zu der beinahe 30 Jahre später fertig gewordenen Composition Op. 121b betrachten. Aber die erste Skizze gehört dem jüngeren, das letztere Werk dem älteren Beethoven an. Man erkennt den älteren Beethoven an der sorgsameren grammatischen Betonung, an dem Eingehen auf den Sinn einzelner Wörter, an der Neigung zum Charakterisiren (z. B. bei dem Worte »wallen«) und an anderen Zügen, welche den letzten Vocal-Compositionen Beethoven's überhaupt eigen sind, nicht aber den früheren, zu welchen die erste Bearbeitung des Opferliedes gehört.

*) Beethoven pflegte um und nach dieser Zeit die letzten Worte des Gedichtes: »Das Schöne zu dem Guten«! (eigentlich ein vorchristlicher Spruch, den Matthisson aufnahm) auch auf Gedenkblättern anzubringen.

**) Skizzen der vierten Vornahme befinden sich an fünf verschiedenen Orten; ein Beweis, dass sie nicht gleichzeitig geschrieben wurden. Solche Erscheinungen erschweren eine genaue chronologische Bestimmung. Jedenfalls ist Schindler's Angabe, Op. 121b sei 1822 componirt, nicht aufrecht zu halten. Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, dass es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde.

In den gedruckten Ausgaben des Opferliedes Op. 121b fehlen an einer Stelle einige Noten. Der siebente Takt der zweiten Strophe (Takt 44 von Anfang) muss in der Solostimme so heissen:



So steht die Stelle im Autograph. Zu verweisen ist auch auf einen in der Cäcilia v. J. 1828 (Bd. 8, S. 66 f.) veröffentlichten Brief Beethoven's.

XVIII.

Der vierte Satz des grossen B-dur-Quartetts.

Der »*Alla danza tedesca*« überschriebene Satz im grossen B-dur-Quartett Op. 130 sollte ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören. In einem kleinen Skizzenheft, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war, und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt



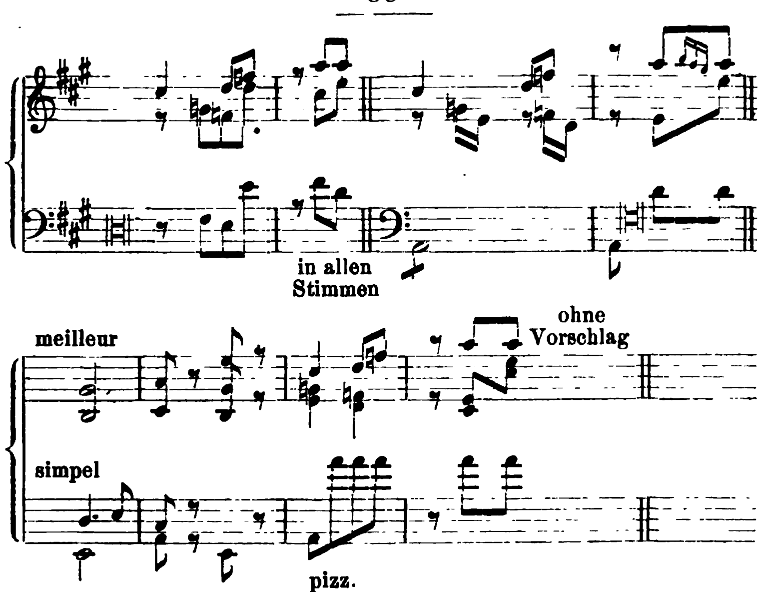
Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 116) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur ausgeführten Satz besessen zu haben.

XIX.

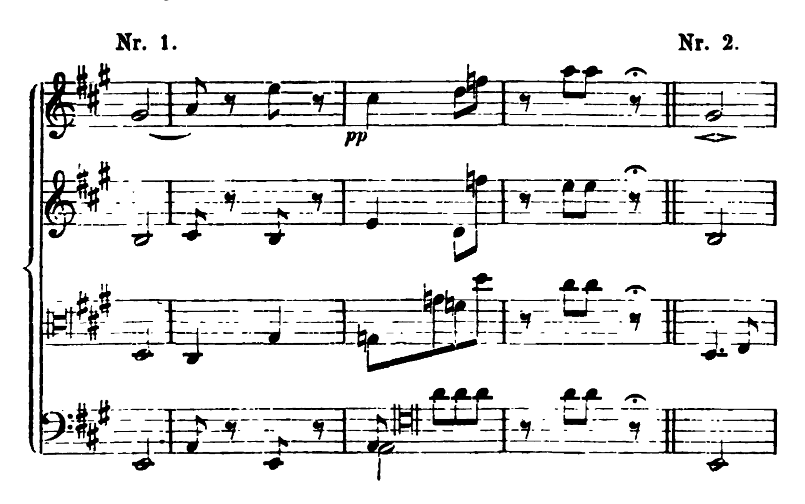
Arbeiten zum Quartett in Cis-moll.

Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Vertheilung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung sind einige der letzten Streichquartette.

Von allen Quartetten macht am meisten das in Cis-moll (Op. 131) seiner Form nach den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das zeigen, ausser den zur Conception gehörenden Skizzen, die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen, als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders fein und oft ausgemeisselt sind die letzten Takte der Variationen. In den ersten Entwürfen erscheinen sie in drei verschiedenen Gestalten:



Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ziemliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind, so gut es ging, chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.




cresc.
p
* oder
pizz.
oder
Nr. 3.
Vi =
pp
cresc.
p
pp
pizz.
pizz.
pizz.
Nr. 4.
= de. Meilleur.
cresc.
p

Nr. 5.

poco cresc. dimin. cresc. *p*

pizz.

pizz.

pizz.

Nr. 6.

besser

cresc. *p*

pizz.

pizz.

pizz.

Nr. 7.

cresc. *p*

pizz.

pizz.

pizz.


Nr. 8.
meilleur
cresc.
p
pp
Nr. 9.
cresc.
p
pp
pizz.
Nr. 10.
p

Nr. 11.



XX.

Die Ouverture Op. 138.

Es wird angenommen, dass die Ouverture zu »Leonore« in C-dur, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonore-Ouverturen der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Sehen wir zu, worauf sich diese Annahme gründet.

Eine autographe Partitur der Ouverture ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzelne geschriebene Orchester-Stimmen. Partitur und Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme war vom Copisten überschrieben:

Ouvertura
Violino Imo.

Später hat Beethoven einige Wörter (in C Charakteristische Overture) hinzugefügt, so dass die Ueberschrift jetzt lautet:

Ouvertura in C
Charakteristische
Overture
Violino Imo.

Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 111) über den Ankauf berichtet, dass Tobias Haslinger »unter andern für einen Spottpreis ein Päkchen Tänze,

Märsche u. dgl.« erstand und darin fand »die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouverture, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 10 verschiedenen Arrangements veranstalten«. Zu Anfang des Jahres 1828 zeigt Tobias Haslinger (in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1827—1828) das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: »Grosse charakteristische Ouverture, 138. Werk«. Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouverture erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem anderen Titel.

Die Ouverture wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (Seite 225) u. a. über das Concert: »Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte« u. s. w. Ungefähr dasselbe sagt die Wiener »Theater-Zeitung« vom Jahre 1828, Seite 68 und 82. »Der Sammler« vom 28. Februar 1828 berichtet u. a.: »In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben; ein Werk, das in der früheren Periode des verewigten Meisters geschaffen sein mag, wie aus dem ruhigeren Gange zu erhellen scheint —« u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouverture aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem *Concert spirituel.* Auf dem Programm stand: »Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript)«. Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 296; in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 215; in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. a. a. O.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 nicht wusste, wann die aufge-

fundene Ouverture geschrieben wurde. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich entnehmen liesse, dass man in ihr eine Leonore-Ouverture erkannt habe.

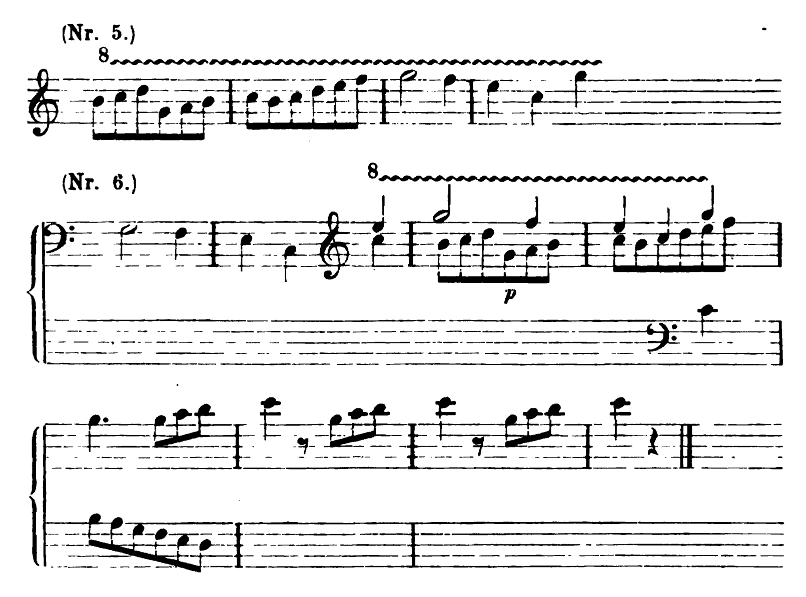
Nun erschien das Werk im Jahre 1832 bei Tob. Haslinger unter dem Titel: »Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore« u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner »Biographie von L. v. Beethoven« (S. 58) die Ouverture als die erste von den vier Leonore-Ouverturen und bemerkt, sie sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouverture, mit welcher die Oper zuerst (im Jahre 1805) in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darin übereinstimmen, dass die Ouverture im Jahre 1805 componirt worden, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber nun diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes und einer grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes*) kommen folgende sechs, zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende Stellen vor:



*) Das jetzt lose Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die von der Heftung an der linken Seite zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder-, und nicht die Rückseite des Blattes ist.


(Nr. 2.)
(Nr. 3.)
(Nr. 4.)
fp
pp



Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts ein auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehendes Bruchstück, welches so lautet:



und weiter unten erscheinen folgende, zur Ouverture Op. 138 gehörende Entwürfe:


(Nr. 1.)
fp
f
fp
etc.
(Nr. 2.)

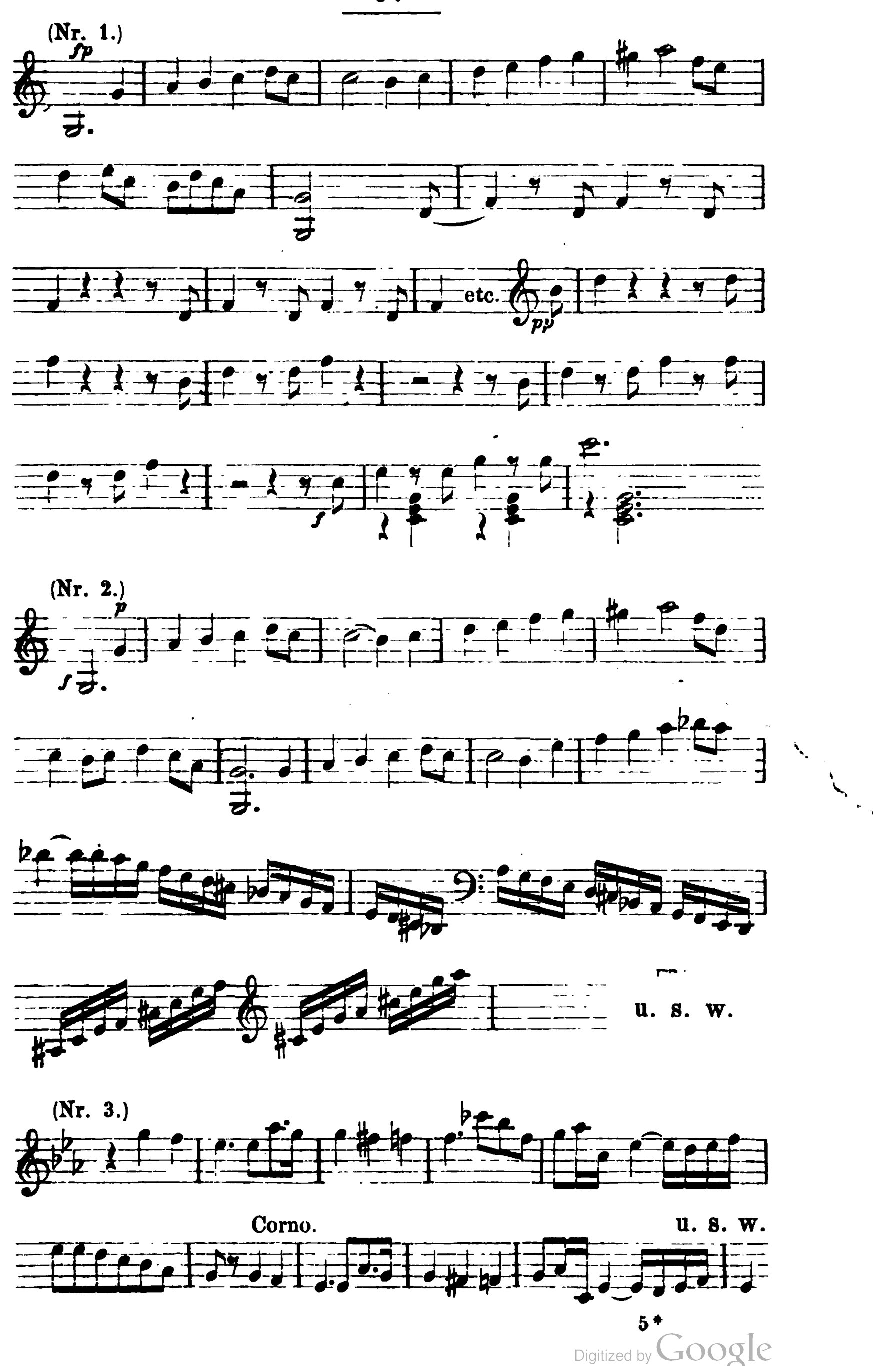


Wir nehmen nun eine grössere, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehende und 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor*). Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen:



Auf der zweiten Seite beginnt eine 12 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouverture Op. 138, welcher wir folgende, auf den Anfang und auf die Hauptthemata zu beziehende Stellen entnehmen:

*) Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.


(Nr. 1.)
fp
etc.
pp
f
(Nr. 2.)
p
f
u. s. w.
(Nr. 3.)
Corno.
u. s. w.



Nach den Arbeiten zur Ouverture erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt:

tr tr tr

etc.

Cembalo.



Aus der Stellung und Beschaffenheit der erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouverture Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass sie im Entwurf fertig da stand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man würde die Zeit, in welcher die Ouverture begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Davon ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 69 der ersten Ausgabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1806, 1807 und 1808 geschrieben; Seite 153 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die C-moll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben nicht immer verlassen. Thayer (Chronol. Verz. S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20. April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag*) ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung berechtigt, dass sie damals

*) S. Schindler's Biogr. I, 142.

noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22. December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und, wenigstens nach einer Seite hin, die Zeit der Composition abgrenzt. Aber auch nach der anderen Seite hin lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Ganz gewiss wurde die fünfte Symphonie später componirt, als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie, nach Angabe des Original-Manuscripts, im Jahre 1806 componirt; folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouverture Op. 138 nicht vor 1806 geschrieben sein*). Es steht also fest, dass die Ouverture Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun noch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen, und lässt man die darauf gebaute Vermuthung gelten, so kann man sagen: die Symphonie in C-moll und die Ouverture Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

Die Sonate Op. 69 kann weniger einen Anhaltspunkt bieten, weil sie später geschrieben wurde, als die Ouverture. Sie erschien im April 1809, war aber (aus Gründen, deren Anführung hier zu weitläufig sein würde) wahrscheinlich schon im Januar 1808 fertig. Diese Daten stehen mit den vorhin angegebenen nicht im Widerspruch.

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird nun durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Das in Weimar erschienene »Journal des Luxus und der Moden« bringt im Januarheft vom Jahre 1808 einen Auszug aus einem Briefe aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Mit dem grössten Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä bei dem Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Beethoven's Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede ausserordentliche Schönheiten enthält, soll nächstens in Prag

*) Ich beziehe das Wort »geschrieben« auf die autographe Partitur, verbinde also damit den Begriff der Vollendung. Dass die Symphonie in C-moll schon im Jahr 1805 begonnen wurde, ist früher (Seite 16) bemerkt worden.



mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden. Die Symphonie von ihm ist im Stiche« u. s. w. Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86, welche zum ersten Mal in Eisenstadt, dem Wohnsitz des Fürsten Esterhazy, am 13. September 1807, dem Namensfest Mariä, aufgeführt wurde. Aus diesem Datum ergiebt sich, dass der Wiener Brief im August oder anfangs September 1807 geschrieben wurde. Dass unter der für die Prager Bühne bestimmten neuen Ouverture zum »Fidelio« keine andere, als die mit der Opuszahl 138 versehene, gemeint sein kann, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt Seite 9 im Anhang seines Buches »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge des im Jahre 1806 wieder aufgeführten Fidelio gesprochen, u. a.: »Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige Ouverture, welche Haslinger in der Auction erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird«. Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouverture ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangirungen hiervon noch im Laufe dieses Jahrs (1832) erscheinen«.

Das Verhältniss ist nun klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper*), wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouverture, mit welcher die Oper im Jahre 1806 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouverture. Und diese Ouverture ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im

*) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 2. September 1807 enthält einen Bericht aus Prag, worin es u. a. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es« u. s. w. Liebich war Director der Gesellschaft, Wenzel Müller Kapellmeister. Die erste Oper, welche »in den ersten Tagen des Mays« gegeben wurde, war Cherubini's »Faniska«. Später folgten: »Fanchon«, »Das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »Die beiden Füchse« u. a. m. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein, wird wenigstens bis Ende 1810 nicht erwähnt.

Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouverturen; die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste, und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte (in E-dur) vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, was sich später zeigen wird, beinahe zur fünften geworden*).

Unerklärlich bleibt es, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 17. März 1831 heisst es: »Am 10. d. M. wurde im dritten *Concert spirituel* Beethoven's lange nicht gehörte Ouverture zur Oper Leonore (später Fidelio benannt) aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouverture später selbst mit einer neuen vertauscht, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist«. Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1831 berichtet (S. 135) über dasselbe Concert und lobt bei der Ouverture die Ausführung des letzten »*Presto*, ein Satz, der wohl schwerlich den Violinen oft so gelingen möchte« u. s. w. Der »Allgemeine Musikalische Anzeiger« vom 21. April 1831 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouverturen abgewechselt werden«. Ferner berichtet dasselbe Blatt vom 12. April 1832: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwierig-

*) In dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's musste selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte chronologische Ergebniss eben so sichergestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouverturen beibehalten werden.

keiten wegen wieder bei Seite gelegte Ouverture«. Aus diesen Berichten geht hervor, dass in Wien zur Zeit, als die Ouverture Op. 138 veröffentlicht werden sollte, nur zwei Leonore-Ouverturen bekannt waren; diese waren: die (eigentliche) zweite (in den Drucken mit Nr. 3 bezeichnete) aus dem Jahre 1806, und die vierte in E-dur aus dem Jahre 1814. Nun konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonore-Ouverturen geschrieben hatte, und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouverture gespielt worden war, als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouverture hatte man jedoch keine nähere Kenntniss; denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1842 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestan's Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouverture keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonore-Ouverturen sei: so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouverture die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der von dem Vorhandensein dieser Ouverture keine Kenntniss hatte, hat dann das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen, und unseres Wissens zuerst (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) die vier Ouverturen in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu bemerken, dass Haslinger und Schindler ihre Angaben in Betreff der Compositionszeit der Ouverture nicht begründet haben. Es ist auch nicht gelungen, die Quellen, aus denen sie geschöpft haben können, ausfindig zu machen, oder irgend eine Mittheilung zu finden, welche einigermassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir

*) S. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1840, Seite 54 und 975; Neue Zeitschrift für Musik vom November 1840, Seite 160.

haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet, noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich (Biogr., 3. Ausg., I, 127) über die Ouverture Op. 138: »Kaum beendigt hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Lichnowsky eine Probe davon mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung vorauszugehen. Idee, Styl und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt«. Da kann man doch fragen: wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouverture bei Fürst Lichnowsky probirt wurde, und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch vorzulegen sind.

Als Beethoven i. J. 1814 seine Oper einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouverture aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Ihre Hauptthemata sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart (E-dur) gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouverture auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouverture untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's zu Anfang des zweiten Acts vor. Auf einem losen Bogen finden sich folgende Stellen:




8
X oder
Clar.
etc.
f
X oder länger in E ausgeführt.



Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouverture in E-dur. Hätte er den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonore-Ouverturen; wir würden dann die (wirkliche) dritte Ouverture vom Jahre 1807 ungefähr eben so als den Vorläufer der (unterdrückten) vierten ansehen, wie wir gegenwärtig die (wirkliche) erste als den Vorläufer der zweiten Ouverture ansehen. Man kann nun noch fragen: hätte Beethoven i. J. 1814, bei der letzten Bearbeitung seiner Oper, an die Umarbeitung der Ouverture Op. 138 denken können, wenn diese Ouverture i. J. 1805 geschrieben und die erste der Leonore-Ouverturen wäre?

In der eingangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven nachträglich bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen und versucht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Aenderungen in's Jahr 1814 und in die Zeit fallen, in welcher Beethoven seine Oper zur gänzlichen Umgestaltung vornahm. Als er von der Ausführung der vorhin erwähnten und zum Theil mitgetheilten Entwürfe zu einer Ouverture in E-dur abgestanden war, mag er auch dem Werke die eingangs angeführte Ueberschrift: »Charakteristische« Ouverture gegeben haben. Besagte Aenderungen sind zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt, zum Theil sehr eingreifend. Dabei ist überall die ursprüngliche Lesart stehen geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage, und das Werk selbst nach dieser Vorlage keineswegs als druckfertig betrachtet werden*). Einige Aenderungen lassen sich verschieden auslegen und konnten bei der Herausgabe des Werkes wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben folge hier (auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt) eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. von Anfang) in ihrer ursprünglichen Fassung,

---

*) Schindler behauptet (Biogr., 3. Ausg., II, 42), Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die unverzügliche Herausgabe der seit Jahren im Besitze dieser Handlung befindlichen Ouverture Op. 138 gefordert. Diese Behauptung ist unrichtig. Wie konnte Beethoven die Herausgabe eines nicht druckfertigen Werkes fordern? Unrichtig ist auch die Angabe Schindler's (Biogr., I, 127), die Verlagshandlung Steiner u. Comp. habe »alsbald« (nach 1805?) das Eigenthumsrecht der Ouverture erworben. Die Firma »Steiner u. Comp.« entstand erst im Jahre 1815. In dem im Jahre 1815 mit Steiner abgeschlossenen Vertrage, in welchem Beethoven das Eigenthumsrecht von 13 grösseren und kleineren Werken abtritt, ist die Ouverture Op. 138 nicht angeführt. Beiläufig kann man bemerken, dass in diesem Artikel fast allem entgegen getreten wird, was Schindler in Betreff der Ouverture Op. 138 mittheilt.



welche Beethoven später auf verschiedene Weise geändert und um einen Takt gekürzt hat.

XXI.

Beethoven's letzte Composition.

Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift »*Dernière pensée musicale*« bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es für ein Stammbuch im August 1818, gleichzeitig mit dem letzten Satz der Sonate in B-dur Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als »letzter Gedanke« gelten. Anders verhält es sich mit dem letzten Satz des Quartettes für Streichinstrumente in B-dur Op. 130. Dieser Satz wurde nach glaubwürdigen Angaben fertig im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode. Jedenfalls ist dieser Satz von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen die zuletzt entstandene. Die dritte zu erwähnende Composition ist ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und 153), welches um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien erschien mit der Ueberschrift und Bemerkung: »Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt, und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht

an sich gebracht hat«*). Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: »Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs«. Seite 28 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird u. a. über den Ankauf berichtet: »Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 20 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind«. Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte; denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach den anderen aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen Form als Quintett-Satz, sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 componirt wurde. Nun wurde das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches anfänglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum Finale gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben, und auf

*) Dass Beethoven versprochen hatte, ein Quintett zu schreiben, geht aus seinen Briefen an Diabelli hervor. In einem frühestens i. J. 1824 geschriebenen Briefe heisst es: »Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen, das *quintett* etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstelrischen Freiheit Eintracht zu thun — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden« u. s. w. In einem anderen Briefe, ebenfalls frühestens 1824 geschrieben, heisst es u. a.: »auch das *quintett* für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben«. Ob dieses »Quintett für Flöte« mit dem obigen »Quintett« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden.

mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt:



Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben, als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem andern Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:



Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er nur durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

XXII.

Ein Stück aus einer unvollendeten Oper.

Es soll jetzt berichtet werden über eine (ungedruckte) Composition Beethoven's, welche schon deswegen merkwürdig ist, weil sie eine Stelle enthält, welche fast eben so und nur mit anderen Worten in der Oper »Leonore« (Fidelio) vorkommt. Die anklingende Stelle ist geeignet, Betrachtungen und Vergleichungen anzuregen.

Gedachte Composition befindet sich autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Eine Ueberschrift, welche Aufklärung gäbe über Zweck, Bestimmung, Zeit der Entstehung des Werkes u. a. m., fehlt. Dem Text und der Anlage nach kann das Stück kaum etwas anderes sein, als das Finale einer Oper oder eines Singspiels. Geschrieben ist es für vier Singstimmen und Orchester. Die singenden Personen sind:

Porus (Bass);
Volivia, dessen Tochter (Sopran);
Sartagones, Liebhaber der Volivia (Tenor); und ein
Ungenannter, Nebenbuhler des Sartagones (Tenor).

Die Stimmen des begleitenden Orchesters sind in der Partitur nicht vollständig ausgeführt; namentlich zeigen die Blasinstrumente manche Lücken. In den Singstimmen ist keine

*) Das Manuscript zählt 81 beschriebene, im Ganzen 84 Seiten. Im Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's ist es unter Nr. 67 angeführt als »Gesangstück mit Orchester, vollständig, aber nicht gänzlich instrumentirt«.

Lücke bemerkbar. Wo die Singstimmen schweigen, sind immer einige Orchesterstimmen hinreichend angedeutet, so dass nirgends eine Unterbrechung eintritt und sich der Gang des ganzen Stückes wohl überblicken lässt.

Das ganze Stück theilt sich, was Form, Takt- und Tonart betrifft, in vier verschiedene, aber modulatorisch mit einander verbundene Sätze. Den Anfang macht ein rascher Satz (ein Tempo ist nirgends angegeben) in G-moll und im C-Takt. Der Text ist folgender:

Ungenannter.	Blick o Herr durch diese Bäume, Sieh die Tochter Hand in Hand Mit Sartagones dort stehen.
Porus.	Ist es Wahrheit? Sind es Träume? Hast du sie genau erkannt?
Ungenannter.	Hab' erkannt und hab' gesehen Beide Arm in Armen gehen.
Porus.	Ha! Verflucht sei diese Stunde! Wenn die Tochter sich vergisst! Kann sie hör'n aus meinem Munde Dass verstossen sie nun ist.
Ungenannter.	Still! Sie kommen näher an.
Porus.	Ja! Sie kommen näher an.
Beide.	Lauren wollen wir im Stillen, Und dann sollen beide fühlen Dass der Vater strafen kann.

Nun folgt ein langsamer Satz in Es-dur, $^{6}/_{8}$-Takt, mit folgendem Text:

Sartagones.	Liebe Freundin, lebe wohl! Sieh, schon fängt es an zu tagen.
Volivia.	Ach! wie ist mein Herz so voll, Voll von Ahndung, voll von Zagen.
Sartagones.	Zagheit kennt die Liebe nicht, Treu zu sein ist uns're Pflicht.
Volivia.	Dies schwörst du mir?
Sartagones.	Dies schwör ich dir.
Volivia.	Nun zum Vater, meinem Freund, Um seinen Segen lass uns flehen.
Sartagones.	Ach, er hasst mich, ist mein Feind, Mit welchem Aug' wird er mich sehen?

Volivia. Er hasst niemand, glaube mir,
Theilt mit jedem Freud und Schmerz.
Bürgen will ich dir dafür,
Dass uns beiden schlägt sein Herz.
Sartagones. Das schwörst du mir?
Volivia. Das schwör ich dir.
Beide. Lass uns zum Vater eilen,
Lass länger uns nicht weilen;
Komm, wir wollen gehen.

Ein kurzes Nachspiel führt zu folgendem Recitativ:

Porus. Dein Vater war mein Feind,
Schwur Hass und Fluch mir ewig.
Sartagones. Ach sei dem Sohne Freund!
Mit ihr fühl' ich mich selig.
Volivia und Sartagones. Ach, trenn uns beide nicht,
Wir lieben uns zu sehr.
Porus. Und du vergisst die Pflicht;
Ich kenne dich nicht mehr. —
Du aber weich von hier,
Denn ich verachte dich.
Sartagones. Wie, du verachtest mich?
Porus. Ja, ich verachte dich.
Sartagones. Wenn du mir nicht vergibst,
So strafe mich dein Schwert.
Sag an, wird sie nicht mein?
Porus. Nein, niemals wird sie dein.
Sartagones. Nicht mein?
Volivia und Porus. Halt ein!
Porus. Warum soll Vaters Schuld er büssen,
Da er das Licht der Welt nicht kannte?
Volivia und Sartagones. Hier liegen wir zu deinen Füssen,
Reich uns des Vaters Segenshand.
Porus. Weil du sie wahrhaft liebst,
So sei sie dir beschert.
Steh auf, ich bin dein Freund.
Sartagones. Und so sind wir vereint.
Ungenannter. Weh mir, sie ist dahin,
Für mich ist sie ewig hin.

Hieran schliesst sich der letzte und ausgeführteste Satz, ein Terzett, von mehr als 120 Takten, in G-dur. Die Worte lauten:

Volivia und Sartagones. Nie war ich so froh wie heute,
Niemals fühlt' ich diese Freude.
Porus. Gute Götter blickt herab,
Segnet ihre reinen Triebe.
Ewig treu sei ihre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.
Volivia und Sartagones. Gute Götter, blickt herab,
Segnet unsre reinen Triebe.
Ewig treu sei unsre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.

Das ist der ganze, von Beethoven componirte Text. Der Verfasser des Textes ist nicht genannt. Vielleicht bringt uns folgende Notiz auf die richtige Spur. Die »Zeitung für die elegante Welt« vom 2. August 1803 enthält einen am 29. Juni geschriebenen Bericht aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Aber woran liegt es, dass wir Deutschen gar so wenige gute Operntexte haben, und uns immer mit Uebersetzungen begnügen, oder dass unsere Kompositeurs sehr mittelmässige Bücher komponiren müssen? So schreibt jetzt der Abbé Vogler eine Oper von H., und Beethoven eine von Schikaneder«*). Dass nun das vorliegende Quartett zu der von Schikaneder gedichteten Oper gehöre und im Jahre 1803 componirt worden sei, ist nicht unwahrscheinlich. Die letztere Annahme verträgt sich mit der Beschaffenheit der Handschrift, nach welcher das Stück ganz gut im Jahre 1803 geschrieben sein kann.

Wir legen nun den Anfang des Schlusssatzes (mit den auf zwei Notenzeilen zusammengedrängten Orchesterstimmen) vor.

*) Herr A. W. Thayer hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht. Hier lässt sich noch Folgendes anführen. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 30. März 1803 wird aus Wien Ende Februar berichtet: »Beethoven und Abt Vogler componiren jeder eine Oper für das Theater an der Wien«. Beethoven schreibt am 2. November 1803 an Macco in Prag, dass er jetzt erst an seiner Oper anfange u. s. w. Damit kann nur die Schikaneder'sche Oper gemeint sein, nicht »Fidelio«, welcher später entstand. Schikaneder war (1803) Director des Theaters an der Wien. Vogler's Oper war wahrscheinlich »Samori«, gedichtet von F. X. Huber. Vergl. Thayer's Biogr. II, 220, 241, 245, 263 f.


Viol. 1 u. 2.
Viola.
Bassi.


Nie war ich so froh wie
Nie war — — —
Viol. 1.
Vcll.


heu-te, nie-mals fühlt ich die - se Freude.
Gu - te Göt- ter, blickt her-
Viol. 2.
Vcll.
CB.


ab, seg- net ih - re rei - nen Trie-be; e - wig



Gu - te Göt- ter, blickt her-

Gu - te Göt- ter — — —

in das Grab. Gu - te

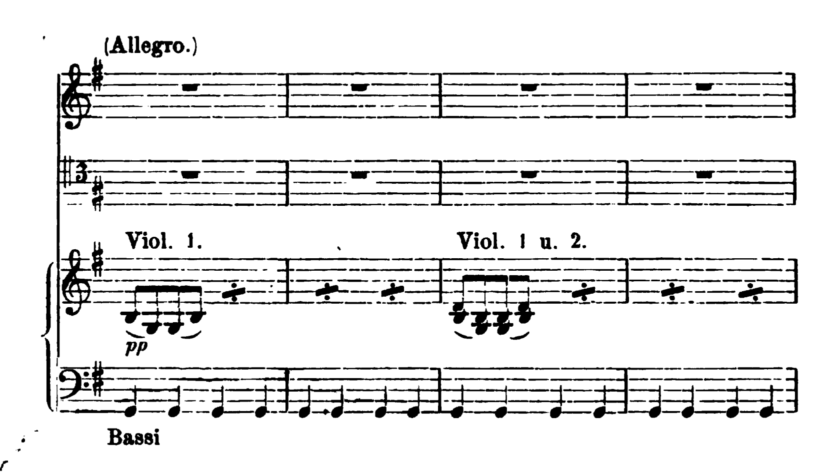
Fag.


ab, seg - net un - sre rei - nen Trie-be, seg-net
Göt- ter, blickt her - ab, seg - net ih - re rei - nen
Fag.
un- sre rei - nen Trie- be, e-wig treu sei un - sre
Trie-be, e - wig, e - wig treu sei eu - re


Lie-be, e - wig treu bis in das Grab,
Lie-be, e - wig treu bis in das Grab,
bis in das Grab, e - wig treu bis in das
e - wig


Grab
Nie war ich so froh wie heu - - -
treu.
Gu - te
Viol. 2.
Vcll.
—. Nie war ich so froh wie heu - te,
u. s. w.
- - - - - te, nie wie heu - te,
u. s. w.
Göt-ter, blickt her - ab.
u. s. w.
Viol. 1 u. 2
Vcll.
u. s. w.

Die Aehnlichkeit des Anfangs dieses Terzetts mit dem Anfang des Duetts: »O namenlose Freude!« zwischen Leonore und Florestan in der ersten Bearbeitung der »Leonore« vom Jahre 1805 springt in die Augen. Erwähntes Duett beginnt in dieser Bearbeitung so*):



*) Dieser Anfang ist einer alten, von Beethoven revidirten Abschrift entnommen, welche sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Zu verweisen ist auch auf den von O. Jahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebenen Clavierauszug der »Leonore«. Ein ebenda im Jahre 1810 erschienener (vergriffener) Clavierauszug ist nach der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1806 gemacht. Hier ist das Duett bedeutend (von 213 auf 121 Takte) gekürzt und geändert; die Hauptpartie, die in der ersten Bearbeitung dreimal vorkommt, kommt hier nur zweimal vor; im Anfang, etwa bei den ersten 50 Takten, stimmen beide Bearbeitungen ziemlich überein. In der dritten, unter dem Namen »Fidelio« bekannten Bearbeitung erstrecken sich die Aenderungen auch auf den Anfang des Duetts und auf das Hauptthema, so dass diese Bearbeitung am wenigsten zu einer Vergleichung geeignet ist.


Viola cresc.
p cresc.
O na-men-
ff
sf
p
3
na-men-lo - se Freu-de!
Viol. 1.
Viol. 2 in 8va.
f
sf



Die Hauptthemata beider Stücke stimmen, eine Note ausgenommen und abgesehen von der Begleitung, in allen Theilen und in allen Elementen, die als wesentlich zu betrachten sind (Takt- und Tonart, zu Grunde liegende Figuren und Motive, melodische Tonfolge u. s. w.), überein. Der einzige Unter-

schied betrifft die im Duett auf die kurze Silbe »O« fallende Note *d*, welche das Terzett nicht hat. Doch ist dieser Unterschied nicht so bedeutend, dass dadurch die Melodie eine andere würde. Es ist eine metrische Verschiedenheit, die sich lediglich durch die äussere Beschaffenheit des Textes erklärt und die im rhythmischen Zusammenhange schwindet.

Auch im weiteren Verlauf zeigt sich Uebereinstimmendes. So finden wir das Motiv,



welches Leonore und Florestan singen, erst zur Hälfte, dann aber vollständig, jedoch in anderer Lage und durch Wechselnoten etwas verändert, im Terzett bei den Worten »Gute Götter, blickt herab« u. s. w. wieder.

Vergleicht man die Hauptthemata beider Stücke, wie sie sich zu den ihnen unterliegenden Worten, diese nur nach ihrer äusseren Beschaffenheit betrachtet, verhalten: so kann man bemerken, wie natürlich und wie von selbst im Terzett die Worte »Nie war ich so froh wie heute« u. s. w. sich ihrer Melodie unterlegen; dass aber die ungewöhnliche Wiederholung einer Worthälfte (»namen-namenlose«) und die Hervorhebung einer nebentonigen Silbe (die dritte Silbe im Worte »namenlose«) im Duett nicht für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Melodie und Wort sprechen. Diese Erscheinung bekräftigt die Annahme, dass das Terzett (oder Quartett) früher geschrieben wurde, als das Duett; denn dass Beethoven die Stelle aus der »Leonore« in ein anderes Werk hinübergenommen habe, ist nicht denkbar*).

Andere Unterschiede betreffen die rhythmische Ordnung und das Verhältniss zum Text in seinem Zusammenhange.

Im Terzett wird das Thema nur von den Singstimmen gebracht und einmal wiederholt. Im Duett aber wechseln wiederschlagartig Orchester und Singstimmen in der Wiederholung des Themas ab, so dass letzteres viermal vorkommt

*) Zu verweisen ist auch auf Thayer's Biographie II, 281, 398 f.

und den Singstimmen, nachdem sie es einmal gehabt und bevor sie es wiederholen, eine Pause zufällt. Im Terzett ist die Pause nicht. Die Liebenden singen hier ohne Unterbrechung zwei ihrem Inhalte nach zusammengehörende Verse: dann schweigen sie. Im Duett wiederholen Leonore und Florestan mit dem Hauptthema auch die erst gesungenen Worte »O namenlose Freude!«: dann theilen sie sich im Text; dann vereinigen sie sich wieder.

Die beiden Stücken gemeinsame Form ist die Rondoform. Das Terzett ist im Ganzen primitiver und einfacher gestaltet, als das Duett. Im ersten Theil des Terzetts entwickelt sich alles, was dem ersten Solo des Porus bis zum Wiedereintritt des Themas folgt, hauptsächlich aus vorhergegangenen Motiven und Sätzen. Im Duett treten neue Zwischensätze und Motive ein. In den folgenden Theilen beider Stücke ist hauptsächlich der thematische Inhalt ihrer ersten Theile verwendet; wesentlich Neues tritt weder hier noch dort hinzu. Das Duett ist in Folge der grösseren Ausdehnung seines ersten Theils auch länger, als das Terzett.

Betrachtet man nun die Stücke im Ganzen, vergleicht man sie nicht nur nach ihrem äusseren Wesen, sondern auch nach ihrem musikalischen Inhalte: so wird man nicht anstehen, dem Duett den Vorzug zu geben. Beiden Stücken liegt eine Empfindung zu Grunde: die Freude. Aber diese Empfindung hat im Duett einen leidenschaftlicheren Ton und stärkere Ausdrucksmittel gefunden, als im Terzett*). Die Ausdrucksmittel

*) Lesenswerth ist, was einige ältere Schriftsteller über den Ausdruck der Freude durch musikalische Mittel geschrieben haben. Die Stellen, an die wir hier denken, sind geschrieben, als wenn ihre Verfasser das Duett aus Beethoven's »Leonore« vor Augen gehabt hätten. Mattheson schreibt S. 16 seines Vollkommenen Capellmeisters: »Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden cörperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. Da z. E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle aus-

des Duetts sind derart, sie sind der Lage der Singenden und dem Inhalt der Worte so angemessen, dass wir uns nicht denken können, wie sie in gleicher Weise im Terzett hätten zur Anwendung kommen können. So mag man die Pause bedeutsam finden, welche eintritt, nachdem Leonore und Florestan die Worte »O namenlose Freude!« einmal gesungen haben. Soll man darin den Ausdruck einer die Gatten bis zur Athemlosigkeit überwältigenden Freude erkennen? Der Lage angemessen erscheint es ferner, dass Leonore und Florestan wenig Worte singen und die einmal gesungenen Worte wiederholen. Wahre Freude braucht wenig Worte, denn — Gedanken stehen zu fern. Die im weiteren Verlauf bei dem Worte »Lust« eintretende Fermate und dann das Uebergehen in ein langsames Zeitmass können als Ruhe- und Sammelpunkte der die Gatten beherrschenden Empfindung betrachtet werden. Alle diese Ausdrucksmittel hat das Terzett nicht. Die Liebenden wiederholen keins von den Worten, mit denen sie ihre erste Freude kundgeben. Nach ihrem Gesang bittet Porus die Götter um ihren Segen, worüber die Liebenden, indem sie in Porus' Worte einstimmen, ihre Freude vergessen. Ein Ruhepunkt tritt nirgends ein: die einmal eingeschlagene Bewegung geht gleichmässig fort.

Zeichnet sich nun das Duett vor dem Terzett durch einen höheren Schwung im Ausdruck der Empfindung aus, so folgt von selbst, dass das Duett anders gesungen und vorgetragen werden muss, als das Terzett. Die Verschiedenheit des Vor-

---

drücken könne. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die engen und engesten Klang-Stuffen am füglichsten schicken«. In Marpurg's Kritischen Briefen (Band 2, S. 273) steht: »Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der braunschweigische Patriot nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks, darinnen überein, dass . . . . die Freude eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert«.

trags muss sich nun auch auf das beiden Stücken gemeinsame Hauptthema erstrecken. Man wird für das Hauptthema des Duetts einen leidenschaftlicheren, einen mehr accentuirten, anschwellenden, für das des Terzetts, bei gleich schnellem Tempo, einen mehr gleichmässigen Vortrag verlangen. Wodurch wird aber die Verschiedenheit des Vortrages und der Auffassung bewirkt? Die verschiedene Wirkung kann nicht ausgehen von den Eigenschaften, welche den Anfängen beider Stücke gemeinsam sind; sie kann nur ausgehen von den Besonderheiten, welche das eine Stück hat, das andere nicht hat. Die Anfänge der Stücke unterscheiden sich aber nur in zwei Dingen: 1) in den erwähnten musikalischen Ausdrucksmitteln, und 2) im Text. Nun sind aber erstere, nämlich die Ausdrucksmittel, welche das Duett vor dem Terzett auszeichnen, nicht so beschaffen, dass sie der im Duett zur Darstellung gelangenden höheren Freude ausschliesslich eigen wären, sondern es sind musikalische Ausdrucksmittel überhaupt. Eben dieselben Mittel sind zur Symbolik anderer und anderartiger Empfindungen berechtigt. Leonore und Florestan wiederholen die einmal gesungenen Worte und theilen sich dann im Text: das thun Papageno und Papagena auch. Leonore und Florestan wiederholen nach einer Pause ein Thema in gleicher Lage und mit gleichen Worten: das kommt in komischen Singduetten häufig vor*) u. s. w. Der besondere Vortrag, den wir für das Hauptthema des Duetts verlangen, kann also nicht von jenen Mitteln der musikalischen Gestaltung, sondern nur von dem andern, übrigbleibenden Factor ausgehen. Dieser Factor ist der Text; die Worte sind es, deren Inhalt und die Vorstellungen, welche sie hervorrufen. Im Terzett sehen wir ein Pärchen, das ohne viele Mühe zum Heirathen gelangt und uns ziemlich gleichgültig lässt. Im Duett sehen wir vor einem tragischen Hintergrunde ein Ehepaar, welches nach langer

*) Von andern Beispielen können genannt werden: die letzte Arie der gläubigen Seele in J. S. Bach's Matthäus-Passion: »Mache dich mein Herze rein«; der Chor der Priester Dagon's in Händel's Samson: »Erschallt Trompeten hehr und laut«; die dritte Arie der Constanze in Mozart's Entführung u. s. w.

Trennung sich wiederfindet und unsere Theilnahme an seiner Freude erregt. Die Freude, gehoben durch den Gegensatz der Leiden Florestan's und durch die aufopfernde Liebe Leonorens, ist hier ihrem Grade nach eine höhere, ihrer Art nach eine reinere, als dort im Terzett. Die Vorstellung von der Lage, in welcher sich Leonore und Florestan befinden, wirkt ein auf unser Auffassungsvermögen und bestimmt uns, der Melodie den jener Lage gemässen Ausdruck zu geben. Und so hat uns die Parallelstelle Gelegenheit gegeben, die Abhängigkeit des musikalischen Ausdrucks von dem Inhalt eines Textes zu beobachten.

XXIII.

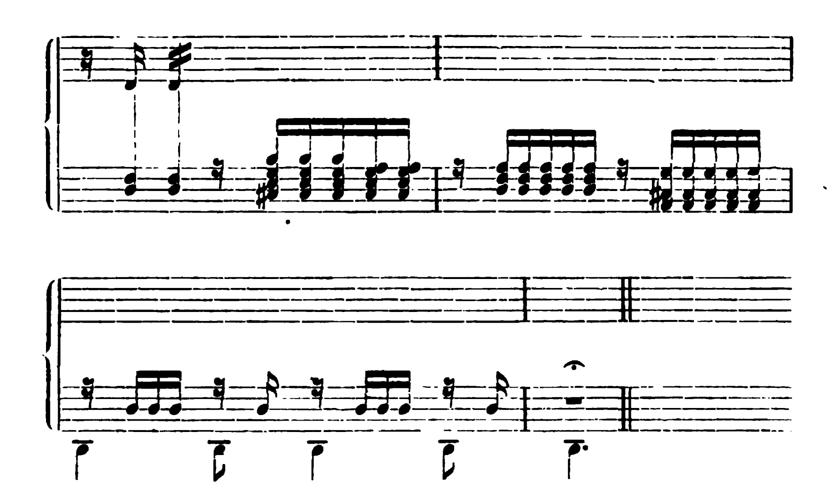
Skizze zu Goethe's Erlkönig.

Der folgende Entwurf befand sich früher im Besitz des Componisten Dessauer und ist jetzt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Handschrift nach mag er der Zeit zwischen 1800 und 1810 angehören.




Sohn, mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif, mein
Sohn, es ist ein Ne - bel-streif.
u. s. w.
Du lie - bes Kind
Mein
Va-ter, mein Va-ter, und hö-rest du nicht, was Er-len-kö - nig mir
lei - se verspricht? Sey ru-hig, blei-be ru - hig, mein Kind; in
dür - ren Blät-tern säu - selt der Wind. Willst, fei - ner Kna - be, du
mit mir gehn? Mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten
schön; meine Töchter füh - ren den nächtli-chen Reihn und wie-gen und
u. s. w.
tan - zen und wie - gen dich ein.
Ich


u. s. w.
lie - be dich, mich reizt deine
Mein
ff
piano
Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an;
Erl-
kö - nig hat mir ein Leids ge-
Ritornell
u. s. w.
than
Dem



XXIV.

cresc. - - - -.

Beethoven schreibt (um 1816) an den Verleger T. Haslinger:

Bester!



Füllet den Zwischenraum aus, wenn ihr mich aber schändlich loben werdet, so werd ich mit der Wahrheit herausrücken — Beifolgend die *Correct.* Ich bitte gefälligst nachdem die Fehler corrigirt sind mir noch morgen zuzuschicken. Ich bitte allzeit nach *cres* = = = diese Art Strichelchen nicht zu vergessen. Gehabt euch wohl

Euer etc. etc. etc.
Beethoven.

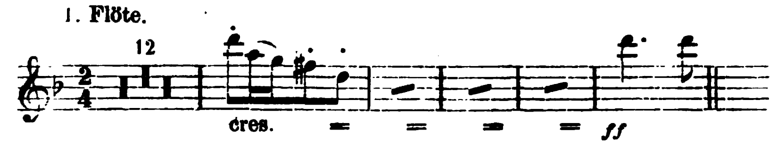
[Adresse:]
An des Herrn Tobias
Hass u. die Herren lin
wie auch ger
wohl u. übel gebohren
allhier.

Dieser Brief liefert den Beweis, dass die nach einem *cresc.* stehenden kurzen Striche, wie man sie häufig in Beethoven's

Compositionen (ungefähr vom Jahre 1806 oder von Op. 59 an*) findet, mit Absicht gemacht sind. Es scheint, dass Beethoven von den Strichlein Gebrauch machte, um bei längeren Stellen theils ein allmähliges und gleichmässiges Schwellen des Tones anzudeuten, theils das Ende des Stärkerwerdens genau zu bezeichnen. Sehr oft mündet das *cresc.* - - - - in einem *f* oder *ff*. Dann ist die Bezeichnung gleichbedeutend mit einem *crescendo poco a poco sin al forte* u. s. w. Zur Veranschaulichung folgen hier aus den früher (S. 18) erwähnten geschriebenen Orchester-Stimmen einige Stellen, wo Beethoven die vom Abschreiber weggelassenen (einfachen oder Doppel-) Striche selbst hinzugefügt hat.

Aus der 6. Symphonie.

1. Flöte.



Aus der 7. Symphonie.

1. Violine.





*) In den zwei ersten (bisher mit Nr. 2 und 3 bezeichneten) Leonore-Ouverturen v. J. 1805 und 1806 finden wir die Striche noch nicht; wohl aber in der dritten, mit Op. 138 bezeichneten, von der früher (S. 60 f.) nachgewiesen wurde, dass sie nicht, wie bisher angenommen, im Jahre 1805, sondern im Jahre 1807 geschrieben wurde.

Aus der 9. Symphonie.

Violoncell.



Zuweilen geht das *cresc.* - - - - in ein plötzliches *p* über, z. B. ganz am Schluss der Sonate Op. 90. Das blosse *cresc.* (ohne Striche) kommt meistens bei kürzeren Stellen vor und bezieht sich dann oft nur auf einige Noten, so dass es einem *rf (rinforzando)* gleich kommt. Man kann aber bemerken, dass sowohl in früheren als in späteren Compositionen die blosse Bezeichnung »*cresc.*« es oft zweifelhaft lässt, bis zu welcher Note das Crescendo gehen soll. Beispielsweise kann verwiesen werden auf einige Stellen im Trauermarsch der Sonate Op. 26, im Adagio der Sonate Op. 106 u. a. m.

Dass die Strichlein, wenn auch seltener, auch nach einem *diminuendo* vorkommen, ist selbstverständlich. Im 3. Satz der 7. Symphonie vermitteln sie z. B. den Uebergang von einem *p* zu einem *ppp*.

XXV.

Punkte und Striche.

Wenn man ältere Original-Ausgaben Beethoven'scher Werke durchsieht und sie mit neueren Ausgaben vergleicht, so wird man bemerken, dass in der Regel dort zwei verschiedene Zeichen des (kürzeren) Abstossens der Töne, nämlich durchgehends sowohl Punkte (. . . .) als Striche (' ' ' '), hier aber durchgehends entweder nur Punkte oder nur Striche vorkommen. Dieser Erscheinung, dass in den neueren Ausgaben jene Verschiedenartigkeit in der Bezeichnung aufgehoben ist, mag die Ansicht zu Grunde liegen: es sei eine Unterscheidung der Punkte und Striche zum Verständniss oder zur genauen Ausführung Beethoven'scher Musik nicht nöthig. Diese Ansicht steht und fällt mit dem Beweise, dass Beethoven einen Unterschied machte zwischen Punkt und Strich, und dass er damit eine verschiedene Spiel- oder Vortragsweise andeuten wollte. Zur Führung dieses Beweises ist zunächst Folgendes mitzutheilen.

In den im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen, von Beethoven durchgesehenen und corrigirten Orchester-Stimmen zur Symphonie in A-dur finden sich nicht wenige Correcturen, welche Spielart, Bogenbezeichnung und dergl. betreffen*). In einer ersten Violin-

*) Beethoven hatte ein wachsames Auge auf die Stimmen. In einer ersten Violin-Stimme hatte Jemand bei zwei Stellen Zeichen (⨯⨯) gemacht. Beethoven bemerkt mit Rothstift und in grosser Schrift das erste Mal: »*NB*. Dies sind ⨯ von einem Esel, wo man jedoch die Spuhr von hat«. Das andere Mal bemerkt er: »Dieses ⨯ hat wieder ein Esel gemacht«. Wem Beethoven die langen Ohren zutraute, ist nicht bekannt. Die Stimmen wurden bei den ersten Aufführungen der Symphonie im December 1813 gebraucht. Vgl. S. 21.

Stimme hatte der Copist eine Stelle des zweiten Satzes so geschrieben:

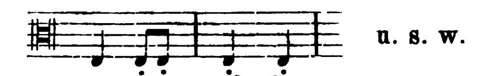


Beethoven ändert mit Bleistift die über den Achtel-Noten stehenden Punkte in Striche um, so dass die Stelle nun so aussieht:



Dann macht er, wahrscheinlich zur Notiz für seine collationirenden Gehülfen, durch einige Zeichen am Rande (+ ' ') auf die Aenderung aufmerksam. In einer Viola-Stimme kommt derselbe Fall vor.

Der Copist hatte (Takt 5 ff.) geschrieben:

 u. s. w.

Beethoven ändert:

 u. s. w.

und macht am Rande die Zeichen: + ' '. Später (Takt 19 ff.) schreibt der Copist:



u. s. w.

Beethoven ändert die Stelle so:



u. s. w.

Am Rande bemerkt er:

und:

+ weg den

Aehnliche Aenderungen finden sich bei andern Stellen und in andern Stimmen.

Nun ist Folgendes zu erwähnen. Beethoven schreibt im Jahr 1825 an Carl Holz, welcher die Durchsicht einer Abschrift des eben vollendeten Quartettes in A-moll übernommen hatte, u. a.:

»Wo über der Note · (ein Punkt), darf kein ' (Strich) statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nicht gleichgültig und — « u. s. w.*

Aus jenen Correcturen und aus dieser Briefstelle geht hervor, dass Beethoven, wenigstens vom Jahre 1813 an, einen Werth auf die Unterscheidung der Punkte und Striche legte. Gleich authentische Beweise, dass das schon früher geschehen, lassen sich jetzt nicht beibringen. Wenn man nach einigen alten Drucken urtheilen darf, so kann man nicht zweifeln, dass Beethoven schon um 1800 die Zeichen unterschied.

Nun ist zu fragen: welchen Unterschied in der Ausführung verband Beethoven mit der verschiedenen Bezeichnung? Beethoven konnte die Zeichen nicht anders nehmen, als sie ihm geboten wurden; seine Deutung konnte keine andere sein, als die zu seiner Zeit in Wien und anderwärts übliche. Um diese zu erfahren, wird es rathsam sein, solche Schriften zu Rathe zu ziehen, welche entweder damals ein allgemeines Ansehen hatten, oder deren Verfasser in Wien lebten und in einem näheren Verhältniss zu Beethoven standen.

Wir lassen zuerst einige Clavierspieler sprechen. Clementi sagt in seiner im Jahre 1801 erschienenen »*Introduction à l'art de toucher le Piano-Forte*«, dass man die Noten, die mit

*) Der Brief ist im Besitz der Erben Gustav Petter's in Wien. Zuerst veröffentlicht wurde er in Gassner's »Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine«, Bd. 4, S. 361.

Strichen oder mit Punkten bezeichnet sind, abstossen solle (*qu'il faut les pointer ou piquer*), jedoch die letzteren weniger als die ersteren. In der von Friedrich Starke um 1820 herausgegebenen »Wiener Pianoforte-Schule«, zu welcher auch Beethoven Beiträge lieferte*), werden dreierlei Arten des »Stossens oder Staccatos« unterschieden: 1) der kurze scharfe Stoss, welcher mit Strichen bezeichnet wird, und wo jede Note den vierten Theil ihrer Geltung erhalten soll; 2) der halbscharfe Stoss, wo die Noten mit Punkten bezeichnet werden und die Hälfte ihrer Geltung erhalten sollen; 3) der tragende Stoss (*appoggiato*), welcher mit Punkten unter oder über einem Bogen (. . . .) bezeichnet wird, und wo jede Note den dreivierten Theil ihrer Geltung erhält. Carl Czerny, der mit Beethoven von 1801 an in musikalischen Dingen viel verkehrte, sagt mit andern Worten ganz dasselbe wie Fr. Starke. Ein Citat aus seiner Pianoforte-Schule wird nicht nöthig sein.

Anders wie die Clavierspieler, welche Punkt und Strich direct auf die Dauer oder Kürzung der Noten beziehen, nehmen die Spieler von Streichinstrumenten Punkt und Strich zunächst als Zeichen einer gewissen Strichart, und die Spieler von Blasinstrumenten sie als Zeichen eines gewissen Zungenstosses, woraus sich dann der Grad der Kürzung der Noten abnehmen lässt. So schreibt z. B. Johann Adam Hiller Seite 41 seiner im Jahre 1793 erschienenen »Anweisung zum Violinspielen«: »Soll dieses Abstreichen mit einem raschern, mehr getrennten Bogenstriche geschehen, so werden Striche ' ' ' ' über die Noten, oder das Wort *staccato* (das man insgemein durch gestossen verdeutscht) unter dieselben gesetzt. Eine andere Bezeichnung über den Noten mit Punkten · · · · fordert, wenn nicht etwann diese Punkte Striche bedeuten sollen, einen ganz anderen Vortrag, der in der Kunstsprache *punto d'arco* (Stoss mit dem Bogen) heisst. In diesem Falle werden mehrere so bezeichnete Noten auf einen Bogenstrich genommen, und durch

---

*) Es sind 5 kleine Stücke mit Fingersatz, welche später mit 6 andern Stücken von Beethoven unter dem Titel: »*Nouvelles Bagatelles*« u. s. w. und mit der Opuszahl 112 (auch 119) herauskamen.

einen Ruck mit dem Bogen kurz herausgebracht. Mit diesem *a punto d'arco* kommt überein, wenn über den Punkten noch ein Bogen steht . . . . ; da dann der Unterschied darinne steckt, dass jene Noten mehr getrennt, mit hüpfendem Bogen, diese aber mehr gebunden, mit festem Bogen, und einem gelinden Drucke desselben vorgetragen werden«. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht gleichlautend, werden die Zeichen in fast allen andern Schulen erklärt*). Solche Erklärungsweise kann Zweifel erregen, wenn man weiss, dass die Spiel- oder Strichart in den letzten achtzig Jahren sich nicht gleich geblieben ist**), und dass, abgesehen von der verschiedenen Spielart, die Schulen in der Bezeichnung nicht übereinstimmen. Jedes Bedenken schwindet aber, wenn man eine andere, einfachere Erklärungsart gelten lässt und der Wiener Tradition Glauben schenkt, welche dahin lautet, dass Beethoven, ohne Rücksicht zu nehmen auf Bogenstrich und Zungenstoss, Punkte und Striche in Stücken, die für Streich- oder Blasinstrumente geschrieben sind, nur zur Bezeichnung der Dauer der Töne gebraucht habe, und dass ferner der Strich (') als Zeichen für ein scharfes, kurzes Abstossen, der Punkt (·) als Zeichen für ein weniger kurzes Abstossen zu nehmen sei. Auf Traditionen ist allerdings nicht viel zu geben; allein jene Mittheilung erscheint in doppelter Beziehung glaubwürdig. Erstlich glauben wir gern, dass Beethoven nie ein Blasinstrument im Munde gehabt und sich wenig um Zungenstoss bekümmert habe; dann wird von anderen Seiten versichert, dass er es im Violinspielen nie sonderlich weit gebracht, und dass er bei den Aufführungen seiner letzten Streich-Quartette sich gar nicht um Bogenführung und Strichart der Spieler bekümmert habe.

*) Z. B. Leopold Mozart's »Violinschule« (1770) Seite 39 ff.; J. J. Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« S. 64 ff., 193 ff. u. s. w.

**) So bemerkt z. B. die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung v. J. 1804, S. 730, dass man »früher das Staccato (den scharfen Strich ') mit der Seite des Bogens« ausgeführt habe und »jetzt die Mitte des Bogens« brauche.

Nach allen Mittheilungen ist nicht zu zweifeln, dass eine in Compositionen Beethoven's mit einem Strich bezeichnete Note spitzer oder kürzer gespielt werden soll, als eine mit einem Punkt bezeichnete.

Man kann nun an keine Ausgabe der Werke Beethoven's die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall genau so wiederzugeben, wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre aus verschiedenen Gründen nur zum Theil und nur annäherungsweise erfüllbar*). Ob nun erfüllbar oder nicht: zur Erhaltung der Echtheit der Werke Beethoven's gehört die Beachtung alles dessen, was Beethoven beachtet hat, und sei das auch so geringfügig, wie der Unterschied zwischen Punkten und Strichen.

Man hat versucht, Stellen aus verschiedenen Werken Beethoven's mit der ursprünglichen Bezeichnung, wie sie in Handschriften, alten Ausgaben u. s. w. vorkommt, zu sammeln. Aus dieser Sammlung lassen sich folgende Stellen mittheilen.

Aus der dritten Symphonie.



*) Wir rechnen zu diesen Gründen: die Unzugänglichkeit vieler Original-Handschriften, die Ungenauigkeit und Ungleichheit der Bezeichnung in vielen alten Drucken u. a. m. — Von den alten (vergriffenen) Wiener Ausgaben, welche Beethoven selbst corrigirt, sind am sorgfältigsten in Betreff der Bezeichnung die vom *Bureau d'arts*; weniger genau sind die von J. Cappi und Eder; am wenigsten die von Artaria, Mollo und Steiner.



Aus der vierten Symphonie.


Aus der sechsten Symphonie.
Andante molto moto.
1. Flöte.
cresc.
Allegro.
Violinen.
pp
Aus der siebenten Symphonie.
Poco sostenuto.
1. Viol.
pp
Vivace.
1. Flöte.
p
Viola.
1. Clarinette in A.
p
Presto.
1. Flöte.
f
p
Allegro con brio.
1. Violine.
sf
sf



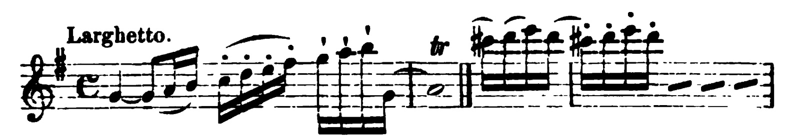
Aus der Ouverture Op. 124.

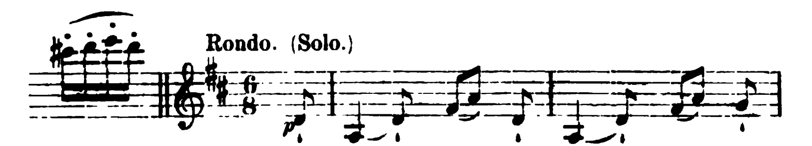


Aus »Fidelio«. (Part. S. 131.)



Aus dem Violin-Concert.



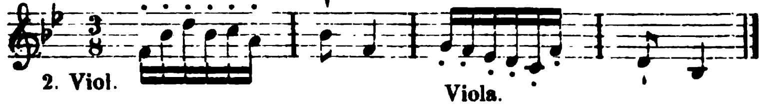








Aus dem Streichquartett Op. 59, Nr. 1.





Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 2.



Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 3.





Allegro molto.



Aus dem Quartett Op. 95.

Allegro con brio.



non ligato

Aus der Fuge Op. 133.

Allegro.



Aus dem Pianoforte-Concert in C-moll.

Largo.

con sordino.

ben marcato.
cresc.

senza sordino

p

e pianissimo.

Rondo. Allegro.



Aus dem Pianoforte-Concert in G-dur.

Allegro moderato.



Aus dem Trio Op. 70, Nr. 2.

Allegretto.





Aus dem Trio Op. 97.

Allegro moderato.



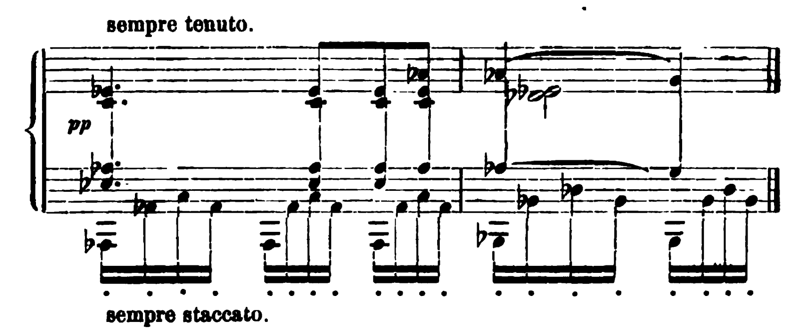
Scherzo. Allegro.



Aus der Sonate für Pianoforte Op. 7.

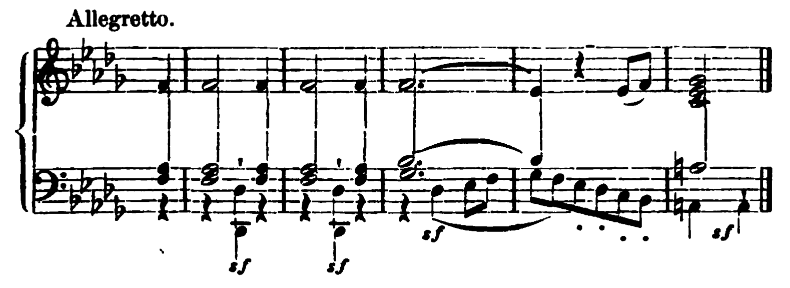
Largo.

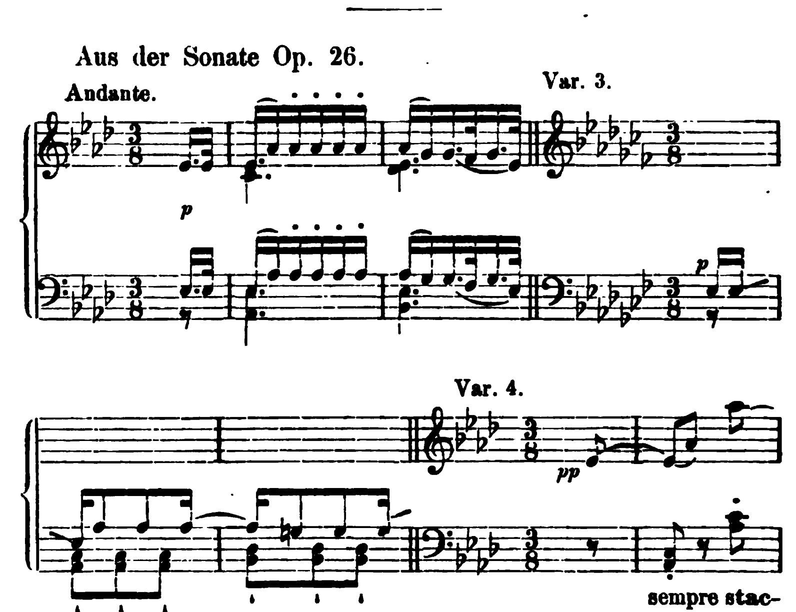




Aus der Sonate Op. 10, Nr. 2.

Allegretto.







Aus der Sonate Op. 27, Nr. 1.



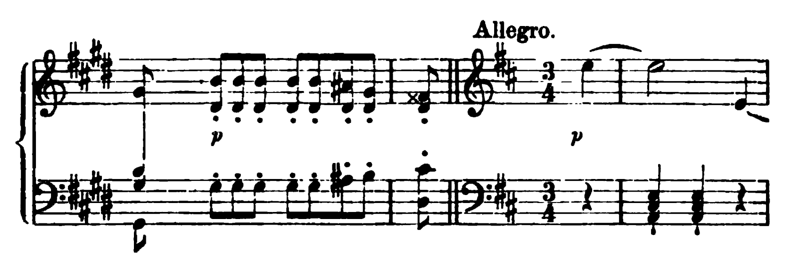


Aus der Sonate Op. 27, Nr. 2.





Aus der Sonate Op. 28.







Aus der Sonate Op. 31, Nr. 1.

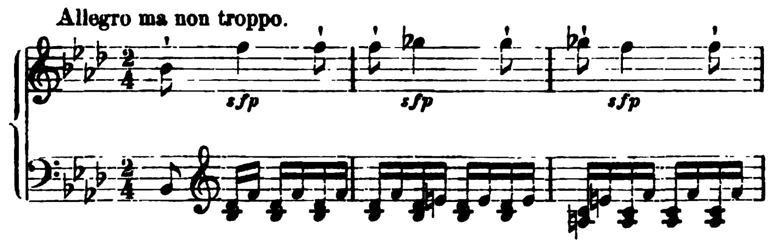




Aus der Sonate Op. 54.



Aus der Sonate Op. 57.



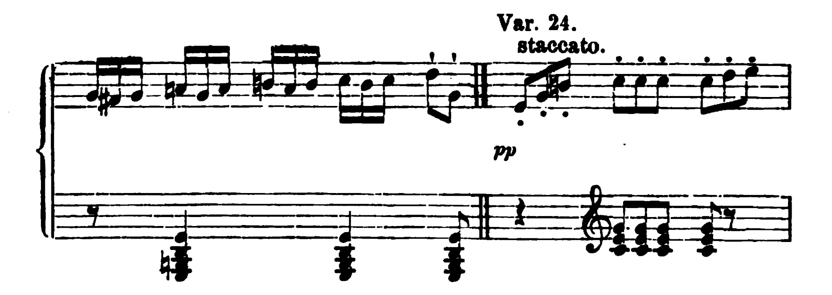


Aus den 32 Variationen in C-moll.

Thema. Allegretto.







Aus den Variationen Op. 76.

Thema. Allegro risoluto.




Var. 2.
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf

XXVI.

Metronomische Bezeichnungen.

Als im Jahre 1815 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem verbesserten Taktmesser, dem Metronom, hervortrat, war Beethoven für dessen Einführung und Verbreitung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bestimmen*), und versah auch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebene Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht**). Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen,

*) In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 6. Februar 1817 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen anderer »berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen« und sich »verpflichtet« haben, »ihre künftigen Compositionen nach der Scala des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen«.

**) Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt: »Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb, und worin es u. a. heisst: »Die Metronomisirung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe«.

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun namentlich durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler vorbringt, kann Einiges wahr sein; aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf so lockerem Grunde gebaut, dass man veranlasst wird, das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie, 3. Aufl., Th. II, S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angeben; dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welcher z. B. auf 60 gestellt werde, langsamer schwinge, als ein auf die gleiche Zahl gestellter Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Die Mälzel'schen Metronome, mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben System gebaut. Dieses System besteht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird*). Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig, oder es ist kein Mälzel'scher Metronom. Wenn also nun Schindler weiter sagt, die metronomischen

*) »Die metronomische Scale ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. Alle diese Nummern (50, 52, 54 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute; befindet sich das Gewicht bei der Zahl 50, so wird man in einer Minute 50 Schläge erhalten, wenn bei 60, 60 Schläge« u. s. w. (Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1817, S. 42, 50). — »*Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros* 50, 60, 80, 100 *etc.*



Tempo-Bestimmungen bei Beethoven'schen Werken seien theils nach der »langsamer«, theils nach der »schneller« schlagenden Maschine gemacht, und dass in Folge dessen »die Tempi sich nicht mehr genau bestimmen liessen ohne Beisatz, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden«: so zerfällt eine solche Behauptung ganz in sich selbst. Schindler führt als Beispiel »die im 3. Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erschienene Partitur von der A-dur-Symphonie« an, welche »metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand« enthalte, die »durchweg langsamer« seien, als andere aus früherer Zeit. Nun, eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner u. Comp. erschien von der A-dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816, und hat keine metronomische Bezeichnungen. Als diese Partitur vergriffen war, veranstaltete T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Diese erschien im Jahre 1831*); sie hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und, nach Schindler's Worten, desshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg langsamer, sondern zum Theil schneller sind, als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 250 sagt Schindler: »In der That finden sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt, und zwar die grosse Sonate Op. 106, dann noch die neunte Symphonie« — und eine Seite früher heisst es, die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht**). Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst

indiquent que si le contre-poids est mis au niveau d'un de ces numéros, le Métronome donne 50, 60, 80, 100 *etc. vibrations ou coups par minute«. (Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai* 1818, *P.* 5.) — Uebrigens meinen wir überall den laut schlagenden Metronom, den von der besseren Art. Einen solchen besass auch Beethoven.

*) Angeführt ist sie in Hofmeister's Monatsbericht vom November und December 1831.

**) In der ersten Ausgabe seiner Biographie nennt Schindler (S. 213) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche aber nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier wieder einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu metronomisiren, und dass er, als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war, als das der ersten, ist glaublich und wahrscheinlich; jedoch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt: so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode, also jedenfalls eine ziemliche Zeit später, als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte*).

Gewiss, wer kein Gefühl hat, dem hilft kein Metronom, und dem hilft auch manches Andere nicht. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Der Metronom ist nur ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Tempos. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Nüancirungen in der Bewegung, auf den rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmass u. dgl. können nicht von einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich selbst über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen. In einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe heisst es u. a.: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen: Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben;

*) In einem am 18. März 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie bitte ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei«. Vergl. Schindler's »Biographie« II, 141.

Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern; solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben«*). Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt, und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo einer Composition nach einer gleichmässig fortschlagenden Maschine zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen, und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen mögen manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch Schindler macht, begründet sein. Alle Einwendungen können uns aber nicht so weit führen, dass wir mit Schindler von »des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms« überzeugt werden und uns »vor allen Metronomisirungen warnen« lassen**). Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter-, aber auch nicht überschätzte, und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind.

Wir wollen nun die Werke namhaft machen, welche Beethoven mit metronomischer Bezeichnung versehen hat.

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner u. Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet«. (Verlagsnummer: 2811.) Das Heft enthält die Bezeichnung aller Sätze der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke

*) Vgl. Schindler a. a. O. II, 247.

**) Schindler a. a. O. II, 250 ff.

Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 17. December 1817 mit der Ueberschrift: »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Maelzels Metronom bestimmt«. Eine Angabe der Tempi ist also hier überflüssig.

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Ein Exemplar davon war nicht zu erlangen. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1823 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss, und dann durch Andeutungen, die sich an verschiedenen Orten zerstreut finden. In erwähntem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmass-Verzeichnisse nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8,
1. Lieferung . . . 10 x.
— ——, Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11,
2. Lieferung . . . 10 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op. 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Einiges aus beiden Heften wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss« der Instrumental-Compositionen Beethoven's, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eigenen Tempobezeichnungen nach Mälzl's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen, die sich hieraus und aus andern, zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen.

1) Quartett in F-dur, Op. 18, Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥. = 54.

2) Quartett in G-dur, Op. 18, Nr. 2. Erster Satz: Allegro. ♩ = 96.

3) Quartett in D-dur, Op. 18, Nr. 3. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 120.

4) Quartett in C-moll, Op. 18, Nr. 4. Erster Satz: Allegro ma non tanto, 𝅗𝅥 = 84.

5) Quartett in A-dur, Op. 18, Nr. 5. Erster Satz: Allegro, ♩. = 104.

6) Quartett in B-dur, Op. 18, Nr. 6. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅝 = 80.

7) Quartett in F-dur, Op. 59, Nr. 1. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Allegretto vivace e sempre scherzando, ♩. = 56. Dritter Satz: Adagio molto e mesto, ♪ = 88. Vierter Satz: Allegro (beim Thème russe) ♩ = 126; Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss) ♪ = 69; Presto (Takt 9 vor Schluss) ♩ = 92.

8) Quartett in E-moll, Op. 59, Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz: Molto Adagio, ♩ = 60. Dritter Satz: Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: (Finale) Presto, 𝅝 = 88.

9) Quartett in C-dur, Op. 59, Nr. 3. Erster Satz: (Introduzione) Andante con moto, ♩ = 69; Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88.

10) Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: Poco Adagio, ♩ = 60; Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 100; Più presto quasi prestissimo, 𝅝. = 100. Vierter Satz: Allegretto con Variazioni, ♩ = 100; Un poco più vivace (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76; Allegro (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

11) Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 92.

Von andern gedruckten Werken lassen sich nun noch folgende namhaft machen.

1) Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia« vom December 1826 (Bd. 6, S. 158).

2) Fuge für fünf Streichinstrumente, Op. 137. Das Autograph hat die metronomische Bezeichnung: ♩. = 63.

3) Sonate für Pianoforte in B-dur, Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Bezeichnung. Auch theilt er sie F. Ries mit in einem Briefe vom 16. April 1819. (S. Wegeler's und Ries' »Biographische Notizen« Seite 148.)

4) Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112. Eine revidirte Abschrift hat metronomische Bezeichnungen von Beethoven's Hand. (Beim Sostenuto: ♩ = 84; beim Allegro vivace: ♩. = 138.)

5) Opferlied, Op. 121b. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich zu Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »M. M. ♩ = 66 nach des Verfassers Angabe«.

6) Gesang der Mönche (:Rasch tritt der Tod u. s. w.) für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung: M. M. ♪ = 126.

7) Resignation (:Lisch aus, mein Licht u. s. w.), Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung: ♪ = 76.

8) Abendlied unter'm gestirnten Himmel (:Wenn die Sonne niedersinket u. s. w.) für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Das Original-Manuscript ist bezeichnet: »Mälzel's Metronom ♩ = 76«.

9) Kanon auf Mälzel (:Ta ta ta ta u. s. w.). Schindler hat (vgl. seine »Biographie«, 3. Aufl. I, 195) diesen Kanon mit der Bezeichnung »M. M. 72 = ♪« und mit der Bemerkung veröffentlicht, Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 »improvisirt«. Das kann nicht ganz richtig sein. Im Text des Kanons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor; auch kann jene Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom gedeutet werden. Nun gab es aber im Jahre 1812 noch keinen »Metronom«: wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Der Taktmesser, mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der

Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1815 auf*). Nun ist es wohl möglich, dass der Kanon i. J. 1812 entstand: dann kann aber das Wort »Metronom« nicht darin vorgekommen sein. So, wie wir den Kanon kennen, kann ihn Beethoven frühestens 1815 geschrieben haben. Damit lässt sich Schindler's Angabe (S. 197), er sei um 1818 durch Abschrift in den Besitz des Kanons gekommen, in Einklang bringen. Die angegebene metronomische Bezeichnung aber scheint Schindler dem zweiten Satz der achten Symphonie entnommen zu haben.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Er schreibt wiederholt davon an den Verleger Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein. Auch einige andere Werke, z. B. einige der letzten Pianoforte-Sonaten, sollten eine metronomische Bezeichnung erhalten. Es scheint aber auch daraus nichts geworden zu sein.

Die Anzahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie unsere Zusammenstellung zeigt, an sich nicht unbeträchtlich. Dass bei weitem nicht alle Werke bezeichnet sind, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen des oft wechselnden Tempos wegen eine Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte**). Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht

---

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 566 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrument, welches er *Métronome* nennt«. In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 23. October 1817 werden »Mälzel'sche Metronome« als eine »neue Erfindung« zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »*Notice sur le Métronome*« heisst es S. 4: »*Le Métronome est connu depuis* 1815«. Auch ist auf allen Mälzel'schen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler erzählt (Biogr., 1. Ausg. S. 228): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei

immer zusagte, für etwas Schwankendes eine feste Formel zu suchen, und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt*). Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die er im Concertsaal schwerlich vertreten würde. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, der dritte Satz aber, als Gegensatz des Scherzos, langsam genommen werden: so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Viertelnoten im zweiten Satz (Allegretto scherzando ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte, als die Viertelnoten im dritten Satz (Tempo di Menuetto ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der Symphonie in C-moll, (Allegro con brio 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr., 1. Ausg. S. 241), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich »dieses Tempo: ♩ = 126, ungefähr ein Andante con moto«, festgesetzt habe. Beethoven würde

---

alles Zwanges im Zeitmasse; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Worts . . . . Seine älteren Freunde versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode [also in der Zeit nach Erfindung des Metronoms] angenommen«. Vergl. auch 3. Ausgabe von Schindler's »Biographie« II, 226 f.; Ries' »Notizen« S. 106.

*) Bei der gar schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (Allegro ma non troppo 𝅗𝅥 = 80) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 namhaft machen. Wenn dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen, namentlich bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte*). Czerny sagt (S. 35 u. 121), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch den Mälzel'schen Metronom »das Zeitmass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte«. Wer C. Czerny persönlich gekannt hat, wer seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur zu beobachten Gelegenheit hatte, der wird ihm die Fähigkeit, sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut, und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von aussen fassbaren musikalischen Dingen hatte.

Auch der Erfinder des Metronoms kann als Bezeichner herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonikon (ein mechanisches Orchester, aus 720 Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück Schlacht-Symphonie (genauer: Sieges-Symphonie) geschrieben**). Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91) aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung (oder Sieges-Symphonie) bildet. In dem Manuscript,

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 13, Op. 14 Nr. 1 und 2, Op. 31 Nr. 2, Op. 101; das Andante der Sonate Op. 28; das Trio Op. 97; die Concerte in C-dur, C-moll, G-dur und Es-dur; die Phantasie mit Chor u. a. m.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I, 235; II, 341; »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's«, 2. Aufl. S. 89.

welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand folgende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische oder vielmehr chronometrische*) Bezeichnungen:

beim Allegro con brio (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 49): 𝅗𝅥 = 128.
- Andante grazioso (Partitur S. 56): ♩ = 92.
- Tempo di Menuetto moderato (Part. S. 65): ♩ = 96.
- Allegro (Part. S. 68): ♩. = 120.

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt wurden.

*) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess, was schon oben bemerkt wurde, Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scala des Chronometers war aber ebenso wie die des spätern Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Eine Bezeichnung nach der einen oder andern Maschine ist also gleichbedeutend. Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 785 und in der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 623.

XXVII.

Ein Stammbuch Beethoven's.

Vor einiger Zeit ist ein Stammbuch zum Vorschein gekommen*), in welches sich Freunde und Freundinnen Beethoven's kurz vor dessen Abreise von Bonn nach Wien im Jahre 1792 eingeschrieben haben. Wir entnehmen ihm, dass Beethoven am 1. November 1792 noch in Bonn war, und dass an diesem Tage seine Abreise ganz nahe bevorstand. Bestätigt wird, dass Beethoven die Absicht hatte, nach Bonn zurück zu kehren. Dagegen sind in einigen der eingeschriebenen Denksprüche Dinge berührt, die der Aufklärung bedürfen, vielleicht aber auch anderwärts Aufschluss geben können. Die eingezeichneten Namen sind grösstentheils bekannt, zum Theil nicht. Dagegen vermissen wir mehrere bekannte Namen.

Freund Koch hat das Buch vorn mit einer Zeichnung geziert. In der Mitte stehen die Worte: »meinen Freunden«. Am untern Rande steht: »Ludwig Beethoven«, und an andern Orten finden sich die Namen »Degenhardt« und »Koch«.

Um den Inhalt des Buches zu vergegenwärtigen, genügt eine annähernd vollständige Wiedergabe der Sprüche, d. h. eine Wiedergabe mit Weglassung einiger ganz gleichgültiger Stellen, wie solche als Ballast auch in andern Stammbüchern vorkommen. Ich werde solche Stellen mit Punkten (. . . . . .) bezeichnen. Ich numerire ferner die Blätter und beginne:

I.

— — — Wer alles was er kann
Erlaubt sich hält. und auch, wenn kein Gesetz ihn bindet,

*) Gegenwärtig befindet es sich in der Wiener Hofbibliothek.

Der Güte grosses Gesetz in seinem Herzen nicht findet
Und wär er Herr der Welt — mir ist er ein Tirann.

Der Himmel, mein Inniggeliebter, knüpfte mit unauflöslichem Band unsere Herzen — und nur der Tod kann es trennen. — Reich mir Deine Hand, mein Trauter, und so zum Lebensziel.

Bonn den 24t 8br 1792.

Dein Malchus*).

II.

Gehört die süsse Harmonie, die in
Dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer,
Der es mit taubem Ohr bewacht? . . . .

. . . .

Bonn den 1ten 9br 1792.
Am Abend unseres Abschiedes.

Ihre wahre Freundin
Wittib Koch**).

III.

Ach! der Sterblichen Freuden, sie gleichen den Blüthen des Lenzes,
Die ein spielender West sanft in den Wiesenbach weht,

. . . .

Bonn den 24ten Oktober 1792.

Ihre Freundin Mariane Koch.

---

*) Karl August Freiherr von Malchus (später Graf von Marienstadt), Privat-Secretair des österreichischen Gesandten am churfürstlichen Hofe, Verfasser eines Werkes über Finanzwissenschaft. Vgl. Wegeler's »Notizen« S. 56, 59, Nachtrag S. 15; Thayer's Beethoven-Biographie I, 218.

**) Wittwe Koch, Besitzerin eines Wirthshauses am Markte in Bonn. Sie hatte zwei Töchter und einen Sohn. Eine Tochter hiess Barbara (später Gräfin Belderbusch); ihr Name kommt im Stammbuch nicht vor. Die andere Tochter hiess Mariane; sie ist die Schreiberin des nächsten Blattes und soll später an einen Universitäts-Professor verheirathet gewesen sein. Vielleicht ist der Schreiber des drittfolgenden Blattes, der auch das Titelblatt gezeichnet hat, der Sohn. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 56, 58; Thayer a. a. O. S. 218; »Allgemeine Musikalische Zeitung« 1871, S. 266. Thayer nennt (I, 157) auch einen Organisten Willibald Koch.

IV.

Prüfe und wähle.

Bonn den 24ten im 8ber 1792.

Dein ewig treuer Richter*).

V.

— — — Die Unsterblichkeit
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlern werth!

—— — —

Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz.

[Mit einer Zeichnung.]

Bonn den 24ten im Oktober 1792.

Dein Freund Koch.

VI.

Prüfe Alles und das Gute behalte.

So wandle hin du guter Junge!
Und Gottes Segen gehe dir voran!
. . . .
. . . .
Nun ziehe hin! Sey bieder stets
Und gut und wahr! —
Dann sollst du mich (und bräch' auch alles dir)
Und unsern trauten Kreis
Mit offnen Armen, wahrer Liebe
Auf deine Rückkunft harren sehn!

Bonn am 25ten 8bre 1792.

Meinem lieben Betthoven zur glücklichen Reise von seinem ihn liebenden Freunde
Joh. Jos. Eichhoff**).

*) Wahrscheinlich der Hofchirurg Joh. Heinrich Richter. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266.

**) Joh. Joseph Eichhof, churfürstlicher Mundkoch, später Rheinschifffahrts-Director. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O. u. Thayer II, 410. In Deiters' Beiträgen zu Thayer's Beethoven wird (I, 356) erwähnt: »Eichhof, früher Beisitzer in Paris« u. s. w.

VII.

[Schattenriss eines schönen männlichen Kopfes, wahrscheinlich der des Grafen Waldstein, welcher das gegenüberstehende, folgende Blatt geschrieben hat.]

VIII.

Lieber Beethoven.

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bei dem unerschöpflichem Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29t Octbr 1792. Ihr wahrer Freund Waldstein*).

IX.

Es bedarf nicht der Inschrift,
Dass wir, einer des andern, in Liebe gedenken:
Freundschaft grube mit Feurschrift
Dich mir tief, unauslöschlich in's Herz; und wie würd' ich dich kränken,
Dächt' ich anders von deinem gleichfühlendem Herze?
Ja, stäts denk' ich mit Innbrunst
An dich Theurster! bald, wie du die Liebe, den Zorn und die feinern Scherze,
Mächtiger Meister der Tonkunst!
Leidenschaften nach Willkühr
Und mit Wahrheit der Saite entlockest, dass Feinde
Selbst dich schätzen; ich denk' mir
Bald, wie du vom berauschenden Beifall im traulichen Kreise der Freunde
Aufschnaufst. — Bringst du ein Thränchen dem nahen uns heiligen Tage,

*) Ferdinand Graf Waldstein, der bekannte Beschützer Beethoven's. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 13 f.; Thayer I, S. 229. Obiges Schreiben ist auch veröffentlicht in Schindler's Biographie I, 18.

Dann gar denk ich mich mit dir
Am Arm wandelnd zum Hügel, der bisher den Edlen barge
Unbesuchet vom Freund. Hier
Seufz' ich mit dir bis K— hört
Und erhörend im lichtnen Gewande hernieder sich schwinget.
Er kömmt schwebend daher; stört
Das Todblümchen auf, das hingebücket ein Opfer der Trauer
ihm bringet. —
Sieh, es richtet sich auf. Das Epheu . . . .
. . . .

Bonn den 30ⁿ 8ber 1792. Degenhart*).

X.

Bestimmung des Menschen.

Weisheit erkennen, Schönheit lieben,
Gutes wollen, das Beste thun.

Bonn den 30ten October 1792.
[Mit einer Zeichnung nebst Symbol.]

Denk, auch ferne, zuweilen Deines wahren aufrichtigen Freundes Heinr. Struve aus Regensburg, in Russisch Kaiserl. Diensten.

XI.

Freundschaft mit dem Guten
Wächset wie der Abendschatten,
Bis des Lebens Sonne sinkt.
(Herder.)

Bonn den 1. November 1792.

Ihre wahre Freundin Eleonore Breuning**).

---

*) Vielleicht Joh. Anton Degenhard, Wachtschreiber am Gouvernement zu Bonn. Beethoven schrieb am 23. August 1792 für »Freund Degenharth« ein (ungedrucktes) Stück für zwei Flöten. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.; Thayer I, 233. — Wer mag der gestorbene Freund Beethoven's und Degenhart's sein? (Kügelgen? — Vgl. Wegeler S. 59; Thayer S. 137, 140, 219, 227.)

**) Eleonore von Breuning wurde später die Gattin Wegeler's. Beethoven schickte ihr Briefe und Musikalien von Wien aus, widmete ihr auch ein Heft Variationen. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 10, 54 ff.

XII.

Sieh! es winket, o Freund, lange dir Albion.
Sieh den schattigen Hain, den es dem Sänger beut.
Eile denn ungesäumet
Ueber die flutende See,
Wo ein schönerer Hain beut seine Schatten dir,
Und so freundlich die Hand reichet ein Barde dar.
Der von unsren Gefilden
Floh' auch in Albions Schutz.
Dort ertöne dein Lied stark und des Sieges voll
Halle wild durch den Hain, über das Seegewühl,
Hin in jene Gefilde,
Denen du freudig entflohst.

Bonn, 1. 9bre 1792. Denk an deinen Freund
Ed. Breuning*).

XIII.

Handle, die Wissenschaft, sie nur, machte nie Glückliche.
Bonn, den 1ten 9ber 1792. Dein Freund P. J. Eilender**).

---

*) Die Unterschrift ist hinsichtlich des Vornamens zweifelhaft. Statt »Ed.« kann man auch »E. v.« lesen. Räthselhaft ist der Inhalt des Gedichtes. Wollte denn Beethoven nach England reisen? Und wer war der »Barde«, der vom Rhein nach »Albion« zog? Vielleicht dachte der Schreiber an den Geiger J. P. Salomon, ein geborner Bonner, der damals in London lebte und der auch J. Haydn zur Reise nach England veranlasst hatte. Neefe theilt in der Berliner Musikalischen Zeitung vom 26. Octbr. 1793 mit, dass Haydn bei seiner zweiten Reise nach London Beethoven mitnehmen wollte. Vielleicht war das schon eine beschlossene Sache, als Beethoven noch in Bonn war.

**) P. J. Eiländer hiess ein Sacristan an der churfürstlichen Hofkapelle. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266. Deiters erwähnt in Thayer's Beethoven I, 356 einen »Eilender, nachher Notar«.

XIV.

Freund, wenn einst bei stiller Mitternacht,
Fern von uns, der Tonkunst Zaubermacht
Dich in sanfte Phantasien senkt,
Hochgefühl dein Wesen ganz durchbebt,
Mozart's Genius dich überschwebt
Und dir lächelnd seinen Beifall schenkt.

Wenn der Einklang schön gewählter Töne
Dann dein Herz erfreut — o lass das schöne
Einst so gut gestimmter Freundschaft dich noch freun,
Denk der Fernen, Guten — Kömmst du einst zurücke,
(Froh sehn wir entgegen diesem Augenblicke)
O wie wollen wir uns Herz an Herz dann wieder freun.

Bonn den 1ten Oct. 1792.

J. J. Crevelt
Arzt.
Ihr Verehrer und Freund*).

XV.

Sagen Sie ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tödtenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — dass er nicht
. . . .

Bonn den 1ten 9vembre 1792.

Dein Freund Klemmer**).

---

*) Crevelt, der Arzt, wird erwähnt bei Wegeler a. a. O. S. 59, Thayer a. a. O. S. 219. Das Datum (1. Octbr.) ist wohl ein Schreibfehler. Man kann nicht annehmen, dass das Stammbuch lange vor dem 24. October, an welchem Tage sich Freund Koch einschrieb, fertig geworden sei.

**) Jakob Klemmer hiess ein Unter-Bereiter in der churfürstlichen Reitbahn. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.

XXVIII.

Beethoven und Weissenbach.

Alois Weissenbach, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven für den Wiener Congress i. J. 1814 componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick« (Op. 136), machte sich im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg auf »nach Wien aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen vor allem die kronentragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfinden«, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet würden. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise in einem Buche niedergelegt, welches i. J. 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Aufbewahrung werth ist.

Was dieser Abschnitt bietet, ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte Data sonderlich zu bereichern. Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen. Er schildert seine Persönlichkeit; er giebt, wie er es nennt, »charakteristische Züge Beethoven's«; darunter sind aber Züge, die porträtartig

wirken und die unwillkürlich an gewisse, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gerne an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Fordern wir nun bei solchen Schilderungen vor allen Dingen Wahrheit in Bezug auf den Gegenstand, so räumen wir doch gerne ein, dass wir überall, wo das Aeussere eines Menschen nicht nur an sich, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden, und dass wir da, nicht nur bildlich, sondern auch wirklich, das Auge eines Andern brauchen, um selbst zu sehen. Wie bei andern Zeitgenossen Beethoven's, die mit ihm verkehrt und über ihn geschrieben haben, so werden wir auch bei dem Verfasser der »charakteristischen Züge« die Schranken zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht reicht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, muss Einiges zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers vorgebracht werden, wobei wir denn so viel als möglich dessen eigene Worte und das oben genannte Buch gebrauchen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs im Ober-Innthal in Tyrol, begann »seine Studien in Klöstern«, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie in Wien, wo unter Anderen Johann Adam Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabacz, bei Belgrad, Novi, Berbir, Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenbei beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten. Namhaft lassen sich machen einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die theils patriotischen Inhalts sind, theils dem Ge-

biet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, fremde Bildungs-Elemente in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er die Scholle, die ihn geboren, nirgends verleugnet. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Johltons hervor und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Passions- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnatter- oder Steghüpfer nennt. Die Erziehung in den Klöstern hat auch nachgewirkt. »In den herrlichen Stiftern Oesterreichs — sagt er — haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander organisch eingebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst grüssen uns von den Altären, von den Wänden und Gewölben der Kirche, Bibliotheken herab, und aus dem Gemüthe und Worte der Religiosen. Züchtigkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diese geweihten Hallen geflüchtet. Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in der höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo das junge, überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Mitte dieser Kreise? Und ich möchte es gerade jetzt in die Welt hineinrufen, und in die hohe Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt: der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort«. Wir entnehmen diesen Zeilen, dass Weissenbach eines der theuersten Güter, welches die deutsche Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden war. Andererseits geht aus andern Aeusserungen hervor, dass er ein starker Patriot, ein Feind alles fremdländischen Wesens und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichentreter«, den »Wütherich«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen (25. September 1814) in Wien einziehen und

der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegen fährt, schreibt er: »Die Sonne geht den Dioskuren entgegen. Weit hinab verfolgten alle Blicke den schimmernden Zug. Mein Herz ging noch weiter mit, als der Blick Aller; es war dabei, als die sechs Arme, die den Weltball aus dem Blutmeer herausgezogen hatten, die drei Polarsterne Europas durch ihren Ring gehen liessen. Der Kanonenschuss verkündigte die senhehren Augenblick; mein Herz feierte ihn mit diesem Gebete: Gott der Welt! sieh und höre die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da aneinander schlagen! Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreier eingesetzt; sie hoffen Alle« u. s. w.

Mit diesen Auszügen mag es genug sein. Wir sehen in Weissenbach einen Mann, der mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die unversöhnbaren Gegensätze, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt. Es ist also begreiflich, dass, wenn er von seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er leicht in einen falschen Enthusiasmus, in eine gewaltsame Ausdrucksweise geräth und schwülstig oder gespreizt wird. Da ist es nun merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten andern Abschnitten seines Buches gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung auszeichnet. Es scheint, dass Beethoven ihn ganz in Anspruch nahm, und dass es ihm ging wie manchen Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben, kommen sie aber in Gesellschaft oder tritt ihnen etwas Reales, Bedeutendes entgegen, sofort ihre fünf Sinne beisammen haben. Sollte sich dennoch in dem nun folgenden Auszuge irgend eine selbstgefällige Gespreiztheit zeigen, so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte (am 20. oder 26. September 1814) im

Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« und schreibt nach einer Schilderung der empfangenen Eindrücke weiter*):

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschluss aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben; und sonderbar genug! als ich nach Hause kam, fand ich Beethoven's Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuss und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; er wird sie (ich kenn' ihn und weiss, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass sie seinen Namen lobend oder tadelnd aussprechen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die

*) In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die nur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. Aus demselben Grunde konnte das Gedicht am Schluss verkürzt gegeben und das, was Weissenbach über den aufgeführten »Fidelio« schreibt, übergangen werden. Als Ersatz möge hier des Urtheils eines Anderen gedacht werden. Wenzel Johann Tomaschek aus Prag, welcher 1814 (ziemlich gleichzeitig mit Weissenbach) im Kärntnerthortheater den »Fidelio« hörte, hat über die aufgeführte Oper geschrieben und sein Urtheil ungefähr 30 Jahre später in der »Libussa« (v. J. 1846) drucken lassen. Darin kommt folgende sonderbare Stelle vor: »Würde Beethoven als Jüngling noch mehr über sich gewacht, und sich von jeder Ueberschätzung fern gehalten haben, so wäre er des Mangelhaften an seiner Bildung bald inne geworden, er hätte gewiss ernstlich daran gedacht, durch Nachholung des bis dahin Versäumten seinem übergrossen Genie einen feineren Schliff zu geben, wodurch seine Werke bei ihrem oft riesigen Bau mancher Unzier entgangen wären. Er hätte das wunderschöne Duett zwischen dem Kerkermeister und Fidelio im Beisein des vor Schwäche in Schlaf gesunkenen Florestan, wo Alles geräuschlos, damit er nicht aufgeweckt werde, vor sich gehen muss, gewiss ganz anders aufgefasst« u. s. w.



Natur meines Geweihten geschaut und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethoven's Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethoven's Kopf mit den Händen zu greifen*). Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems, und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs**). Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen: es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war und dass er auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Uebrigens ist die Ertödtung dieses hohen Sinnes von einer andern Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinns isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt

---

*) An einer anderen Stelle (S. 233) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre, die er in Wien gehalten, Mozart's Schädel mit dem Kopf der Nachtigall verglichen habe. »Beethoven möchte ich — sagt Weissenbach — den *Passer solitarius* nennen, nicht nur weil er allein zieht, sondern auch weil er einzig ist (mithin *solus et solitarius*). Die Lerche ist Joseph Haydn. Sie singt nur desto mächtiger und süsser, je näher sie dem Himmel kommt.«

**) In welche Zeit diese Krankheit fällt, ist ungewiss. Beethoven war mehrmals krank. Vgl. Thayer's Biographie, Bd. II, S. 18, 91, 251, und Schindler's Biographie, Bd. I, S. 85.

wird, den ewig heitern Genius der Kunst von dem hypochondrischen Hunde anbellen zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Aeusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Thränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiss erglüht, dass es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück und sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen andern Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur abgewendet von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen u. s. w. haben nicht weniger das Gepräge der

Originalität, als sein Tonsatz*). Sie sind bei ihm im wahrsten Sinne eingeborne Ideen, nicht einstudirte Aphorismen. Ich weiss, dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad [Teplitz?] machte, ihn auch von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrien, wahrscheinlich darum, weil er seinen Genius nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt, weil — er sein will, der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesen Meister die Zeit erkannt, und die Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nahm er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit: den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Edlen in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heissen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insoferne dabei auf die Eintheilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und

*) Ohne Zweifel war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zur Cantate (»Der glorreiche Augenblick«), mit deren Composition Beethoven zu jener Zeit beschäftigt war. Schindler, der Augenzeuge sein konnte, erzählt (Biogr. I, 199): Beethoven habe den Entschluss, die Cantate in Musik zu setzen, »einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse »verbössert« hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben«. Vielleicht sind in Folge dieser Ueberarbeitung die im Autograph und in den Ausgaben stehenden fehlerhaften Worte im Schlusschor der Cantate: »Vindobona! Dir und Glück« entstanden. Die Worte müssen nach dem bei der ersten Aufführung ausgegebenen Textblatt lauten: »Vindobona! Heil und Glück«.

Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne mittheilen. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man weiss, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgendes Lied auf die Thüre:

Wo ist er, sagt mir, hingegangen,
Der Meister hoher Tön' und Lieder?
Die Thür ist zu drei Tage schon,
Ich höre nicht der Saiten Ton,
Der sonst die Kommenden empfangen;
Er ist nicht da! er ist davon!
Die Stiege ruf' ich auf und nieder:
Wo ist der Meister hin der Lieder?

Schon dreimal komm' ich anzufragen:
Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
Ach! ist er zu den Sternen hin,
In's Reich der ew'gen Harmonien?
Der Diener weiss nur das zu sagen:
O seiet nicht besorgt um ihn.
Er gehet fort, und kehret wieder,
Und bringet süsse Tön' und Lieder.

Wo ist das schöne Land gelegen?« u. s. w.

XXIX.

Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. B. v. Seyfried's Buch »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte« u. s. w.

Das genannte, i. J. 1832 bei Tobias Haslinger in Wien erschienene Buch hat sehr verschiedene Ansichten und Urtheile hervorgerufen. Auf der einen Seite wurde es als ein authentisches Werk gläubig hingenommen; auf der andern aber für ein untergeschobenes, jeder authentischen Vorlage entbehrendes Werk erklärt. Beide Ansichten sind falsch. Sicher kann das Buch keinen Anspruch auf Authenticität machen; aber eben so sicher ist, dass bei der Abfassung authentische Vorlagen benutzt wurden. Wie nun die Authenticität der Vorlagen mit der Unauthenticität des Buches zusammenhängt, das soll hier gezeigt werden.

Bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 kamen unter Nr. 149 des Licitations-Verzeichnisses zum Verkauf: »Contrapunktische Aufsätze, 5 Pakete«. Käufer derselben war Tobias Haslinger in Wien, der sie für 74 Gulden erstand. Diese »contrapunktischen Aufsätze« wurden Seyfried zur Bearbeitung übergeben, und das Ergebniss seiner Bearbeitung war das von ihm herausgegebene, oben angeführte Buch. Dies geht nicht nur aus einigen Notizen in dem bei T. Haslinger erschienenen allgemeinen musikalischen Anzeiger (v. J. 1829 und 1830)[1], aus Berichten in

[1]) Der allgemeine musikalische Anzeiger vom 11. April 1829 berichtet: »Die aus Beethoven's Nachlass käuflich an sich gebrachten reich-

der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Bd. XXX, S. 27, Bd. XXXII, S. 297, Bd. XXXV, S. 101), aus der vom 1. Juli 1830 datirten Subscriptions-Anzeige des Verlegers T. Haslinger u. s. w. hervor, sondern Seyfried sagt es auch selbst. Zu verweisen ist deshalb auf Seite 5 und 43 des Anhangs der »Studien«, auf Seyfried's Vorwort. Titel u. s. w.[1]). Als Tobias Haslinger starb, erbte dessen Sohn, Carl Haslinger, die »contrapunktischen Aufsätze«. Jetzt sind sie im Besitz der Wittwe des Letztgenannten, Frau Josephine Haslinger. Die Handschriften, aus denen Seyfried sein Buch zusammenstellte, sind also noch vorhanden. Es sind sogar noch die fünf Umschlagbogen von der Auction her vorhanden[2]. Der einzige Unterschied gegen früher besteht darin, dass die Sammlung gegenwärtig etwas weniger vollständig ist, als vor 40 Jahren. Es fehlen hier und da Blätter, die früher vorhanden waren. Dieser Abgang kann jedoch auf das Ergebniss unserer Arbeit keinen wesentlichen Einfluss haben. Ich werde nun über die vorhandenen Handschriften, deren genaue Durchsicht die Besitzer in entgegenkommendster Weise ermöglichten, eingehend berichten, und, wo es nöthig oder rathsam ist, Auszüge daraus bringen. Es wird sich dann zeigen, wie Seyfried bei seiner Bearbeitung zu Werke ging.

haltigen Materialien zum Studium der Composition und des Contrapunktes (bestehend in 5 Päcken Handschriften Beethoven's und seines Lehrers Albrechtsberger) hatte der hiesige Musikverleger Haslinger bereits vor geraumer Zeit dem Hrn. Capellmeister Ritter von Seyfried zur Ausarbeitung zum Behufe der öffentlichen Herausgabe derselben übergeben« u. s. w. — Am 9. Januar 1830 wird mitgetheilt, »dass das Unternehmen ziemlich weit vorgerückt, und die gänzliche Vollendung noch im gegenwärtigen Jahre zu hoffen sei« u. s. w. — Spätere Notizen sprechen von einer Verzögerung des Druckes.

[1]) Selbstverständlich kann bei den Citaten und Verweisungen auf Seyfried's Buch nur die Wiener Ausgabe gebraucht werden.

[2]) Die fünf Umschlagbogen haben folgende fünf Aufschriften: »Contrapunktische Aufsätze, manches wahrscheinlich Original. Nr. 149«. — »Uebungen im Contrapunkt mit eigenhändigen Zusätzen von Beethoven.« — »Beethoven's Materialien zum Contrapunkt.« — »Fugirte und contrapunktische Aufsätze.« — »Aufsätze über Fuge.«

Die vorliegende Sammlung »contrapunktischer Aufsätze« ist grösstentheils von Beethoven's, kleinstentheils von anderer Hand geschrieben. Sie besteht aus mehreren Heften, aus vielen losen, theils zusammengehörenden Bogen und Blättern, und umfasst zusammen ungefähr 600 Seiten in Folio.

Ihr Inhalt betrifft aber nicht nur Contrapunkt, sondern auch andere Gegenstände der Compositionslehre, z. B. Generalbass, Fuge u. s. w. Um überall eine Vergleichung mit Seyfried's Buch zu ermöglichen oder zu erleichtern, ist es nöthig, die Schriften nach Fächern zu ordnen, und sie in der Reihenfolge, wie sie die Sache und die Eintheilung der Compositionslehre mit sich bringt, zu betrachten. Wir nehmen also zuerst den Generalbass vor.

Ueber Generalbass oder Harmonielehre handeln drei Hefte. Sie sind durchgängig von Beethoven's Hand auf liniirtem Notenpapier in Querformat (mit 16 Systemen auf der Seite) geschrieben. Nach ihrer ganzen äusseren Beschaffenheit (Papier, Heftung, Einfassung u. s. w.) zu urtheilen, wurden sie ziemlich zu einer und derselben Zeit geschrieben. Ein Heft, welches 44 nicht paginirte Seiten umfasst, ist überschrieben: »Materialien zum Generalbass«. Eine ähnliche oder entsprechende Ueberschrift fehlt bei den andern Heften. Man ist daher geneigt, jenes für das zuerst geschriebene Heft und für dasjenige zu halten, welches von den dreien den Anfang machen sollte. Das andere Heft umfasst 20 Seiten und ist paginirt von 1 bis 20. Das dritte Heft zählt 22 Seiten, von welchen nur die beiden ersten mit 23 und 24 beziffert sind. Diese beiden Hefte gehören zusammen. Wir nehmen nun das ersterwähnte Heft vor und schreiben die ersten Seiten der Handschrift Beethoven's wörtlich nach, jedoch mit Ausnahme der Notenbeispiele, welche, wie sich später zeigen wird, übergangen werden können. Beethoven schreibt:

Materialien zum Generalbass.

Alle vorkommende Zeichen, welche die Begleitung angehen, heissen Signaturen. Intervallen. [Folgt eine Tabelle derselben von der reinen Prime bis zur übermässigen None.] Die Decimen, Un-

decimen und Terzdecimen sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Octaven von der 3., 4te und 6te. Sie werden durch 10, 11, 12[1]) angedeutet und kommen mehr der Melodie wegen als der Harmonie zum Vorschein. [Folgen 5 Beispiele.] Wenn bei den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beim System nicht vorgezeichnet sind, so wird's besonders angedeutet. Das Intervall ist natürlich gross, wenn es so ist, wie anfangs beim System vorgezeichnet, zufällig gross aber wird's durch die neu hinzugefügten Versetzungen. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein ♯ darneben erhöht um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♭ durch die Ziffer oder dabei erniedrigt das Intervall um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♮ durch die Ziffer oder darneben setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. [Folgen 2 Beispiele.] Zwei Striche, zwei ♯ oder ein einfaches × durch die Ziffer oder dabei erhöhen um einen ganzen Ton. [Folgen 3 Beispiele.] Bei den Been um einen ganzen Ton tiefer das Intervall zu erniedrigen zwei ♭♭ oder ein grosses ♭. [Folgen 2 Beispiele.] Die Zeichen der Wiederherstellung sind ♮♭ ♮♯ nach der doppelten Versetzung. Einige setzen auch in der Zerstreuung zuweilen Bee und Striche durch die Ziffern, statt des Bequadrats oder viereckichten Be ♮ z. B. [Folgen 5 Beispiele.] Von der falschen 5te auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem Be erscheinen. — NB. Das Versetzungszeichen wird am gewöhnlichsten und besten durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯ bedient man sich des Striches durch die Ziffern. [Folgen Beispiele.] — Die Terz kann durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden. [Folgen 5 Beispiele.] Man pflegt überhaupt das erforderliche Versetzungszeichen dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. ♭2 ♭4 ♭5 oder ♮2 ♮4 ♮5 ♮7, desgleichen ♯2 ♯4 auch wohl so $2^{♭}$ $4^{♭}$ $2^{♯}$ $4^{♯}$ etc. Doch noch besser durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯[2]) eines Strichs durch die Ziffer. [Folgen Beispiele.] Bei der 1 8 9 kommt der Strich seltener vor, man schreibt gewöhnlich ♯1 ♯8 ♯10 oder auch das ♯ neben der Note rechts. Bei zwiefachen Erhöhungen 4++ u. s. w. Steht ein Versetzungszeichen allein ohne dass es zu einer Ziffer gehört über einer Note so bezieht's sich

[1]) Schreibfehler Beethoven's. Statt 12 muss es 13 heissen.

[2]) Hier fehlen im Manuscript ungefähr die Worte: »bedienen sich die Franzosen«.

auf die 3, also ♯ ♭ × ♭♭ [1]) kann die 3 mit angedeutet werden. Immer setzt man die Ziffern über [2]) die Noten, weil dahin die Zeichen des *forte* und *piano* gehören, doch manchmal, wenn zum Beispiel zwei Stimmen übereinander stehen, eine für das Violonschell, die andere für das Klavier. Bei Fugen, wo der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorkommt, so spielt man nach der Vorschrift und schlägt nicht eher Akkorde an bis Ziffern kommen. Auch wo die rechte Hand etwas obligates hat, welches man in kleinen Noten ausdrückt. [Folgt ein Beispiel.] Die Akkorde oder einzelnen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts stehen, werden nicht mit dem Tone des Basses zugleich sondern nach Umständen erst bei der zweiten Hälfte der Note oder noch später angeschlagen. [Folgen einige Beispiele mit kurzen Bemerkungen.] Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Bassnote unverändert dieselbe bleibt. Folglich behält man bei a) auch noch im zweiten Takte den Sextenakkord so lange, bis über Fis der Quintsextenakkord eintritt. Auch wenn die Bassnote eine Oktave tiefer oder höher versetzt worden b) und wenn durchgehende c) oder harmonische Nebennoten eingeschaltet sind d). [Folgen mit a) b) c) und d) bezeichnete Beispiele.] Stehen 2 Ziffern über einer Note, welche in zwei gleiche Theile getheilet werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte der Dauer der Note. [Folgt ein Beispiel.] Bei 3 nebeneinander stehenden Ziffern über einer solchen Note erhält die dadurch bezeichnete erstere Harmonie den halben Werth, die übrigen beiden Akkorde aber bekommen zusammen nur die zweite Hälfte von der Geltung der Note. [Folgt ein Beispiel.] Durch 4 nebeneinander stehende Ziffern wird angedeutet, dass jede bezeichnete Harmonie den vierten Theil von dem Werthe der Note bekommen soll. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern werden so eingetheilt [folgt ein Beispiel]. Von zwei neben einander stehenden Ziffern über einer dreitheiligen (punktirten) Note bekommt die bemerkte erstere Harmonie zwei Theile, für die zweite Ziffer bleibt also bloss der noch übrige Theil von dem Werthe der Note übrig. [Folgt ein Beispiel.] Nur in triplirten Takten ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) bekommt jede Ziffer die Hälfte. [Folgt ein Beispiel.] Stehen 3 Ziffern über einer

[1]) Hier scheint ein Komma und das Wort »auch« zu fehlen.

[2]) Beethoven hat hier die Worte »und nicht unter« vergessen. Andere Ungenauigkeiten übergehen wir.

solchen Note so erhält jeder Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben. [Folgt ein Beispiel.] Bei 4 Ziffern kommt auf jede der beiden erstern ein Drittel, so dass für die folgenden beiden Ziffern zusammen nur ein Drittel übrig bleibt. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern setzen diese Eintheilung voraus. [Folgt ein Beispiel.] Die Punkte nach Ziffern könnte man mehr brauchen, [folgen 3 Beispiele] doch thut der Querstrich — beinahe die selbigen Dienste. Stehen über einem Punkte Ziffern, so gibt man die dadurch bezeichnete Harmonie während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der vorhergehenden Note ab. [Folgen 5 Beispiele.] Eben dies gilt auch von den längeren Pausen. [Folgt ein Beispiel.] Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen und beziehen sich auf die folgende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Alle Wechselnoten, die der unregelmässige Durchgang heissen, bekommen einen Querstrich ⁄. — Die Noten aber, welche der reguläre Durchgang heissen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen. [Folgen Beispiele.] Ein Querstrich — zeigt an, dass man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord oder ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord oder das Intervall nach Umständen aufs neue angeschlagen werden. [Folgen Beispiele.] Sind zwei übereinander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwei Querstriche, wenn nämlich beide vorhergehende Töne unverändert beibehalten werden sollen. [Folgt ein Beispiel.] Nach 3 Ziffern bedient man sich ähnlicher ≡ ≡. Wenn man in Rücksicht der gegebenen Regeln der Eintheilung der Ziffern abweichen soll, so wird dieses auch durch Querstriche bestimmt. [Folgen Beispiele.] Durch einen schrägen Strich ⁄ wird angedeutet, dass man beim Eintritt derjenigen Note, über welcher dieser Strich stehet, den jedesmal bezeichneten Akkord der folgenden Note im voraus anschlagen soll. [Folgen Beispiele.] Vermittelst eines ⌒ bezeichnen manche Componisten den verminderten Dreiklang, gewisse unvollständige Akkorde, Vorhalte, durchgehende Harmonien und andere nur zweistimmig zu begleitende Stellen. [Dazu 5 Beispiele.] Bei den mit *unisono (un., all' unisono, all' ottava)* bezeichneten Stellen spielt man in der rechten Hand und zwar die nächstliegende höhere Oktave mit; wo der Begleiter wieder ganze Akkorde angeben soll, setzt man wieder

Ziffern hin. [Folgen 2 Beispiele.] Auch vermittelst der Zahl 8 8 8 oder abgekürzt 8 —. [Folgen Beispiele.] *T. S.* zeigt an, dass man nur die vorgeschriebene Taste ohne alle weitere Begleitung anschlagen solle, bis wieder Ziffern kommen. [Folgt ein Beispiel.] Wo die begleitenden Stimmen pausiren, könnte man solches wie hier bezeichnen. nämlich durch O, wodurch der Generalbassspieler gezwungen würde, so lange mit der rechten Hand zu pausiren, bis wieder Ziffern eintreten. [Folgen mehrere Beispiele.]

Das ist oder war die Vorlage zu Seyfried's erstem Capitel. Eine Eintheilung in Capitel hat Beethoven nicht. Doch das wäre das Wenigste. Wenn der Leser unsern Auszug mit dem Text Seyfried's von Wort zu Wort vergleicht, so wird er finden, dass Seyfried keinen Satz ungeändert gelassen hat. Und wie den Text, so hat Seyfried auch die Notenbeispiele geändert. Er hat aus Viertelnoten Achtelnoten gemacht, hat Noten weggelassen, hinzugefügt u. s. w.

Bevor wir in dem Text der Handschrift fortfahren, haben wir von einigen Randbemerkungen Kenntniss zu nehmen.

Auf der ersten Seite des Heftes, welchem der obige Auszug entnommen ist, stehen am äussersten linken Rande folgende Worte von Beethoven's Hand:

> »Von 101 bis 1000 fl. ein Viertheil — alle Einwohner oder Miethparteien ohne Unterschied«.

Diese Randbemerkung lässt sich auf folgende Weise deuten. Am 28. Juni 1809, als die Franzosen Wien besetzt hatten, erschien (nach Geusau's »Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Wien«, VI, S. 243) ein »Circulare, wodurch ein Zwangsdarlehen auf die Häuser in der Stadt und den Vorstädten, und zwar für die Hausinhaber durchaus der vierte Theil des Zinsertrages, für die Einwohner oder Miethpartheien aber a) von 101 bis 1000 Gulden Zins ein Viertheil, b) von 1001 bis 2000 Gulden Zins ein Drittheil« u. s. w. ausgeschrieben wurde. Beethoven, als ein Mitbetroffener, konnte sich leicht veranlasst sehen, jene Stelle abzuschreiben. Seine Randbemerkung ist uns nicht unwichtig. Es ist aus ihrem Erscheinen und aus ihrer Stellung zu schliessen, dass wenig-

stens die erste Seite des Heftes geschrieben sein musste, als die Bemerkung gemacht wurde. Also musste die erste Seite, wenn nicht mehr, Ende Juni 1809 oder spätestens Anfang Juli 1809 geschrieben sein.

Eine zweite Bemerkung steht auf der 17. Seite desselben Heftes mitten in einer Abhandlung über den Dreiklang, auf welche wir später kommen werden. An dem obern Rande dieser Seite, mit welcher zugleich ein neuer Bogen beginnt, stehen folgende Worte:

»Druckfehler in der Sonate für Klavier mit obligatem Violonschell —«

Erst nach und unter dieser Stelle beginnt die Fortsetzung des Textes der Abhandlung über den Dreiklang. Beethoven hatte also das Blatt ursprünglich zur Aufnahme von Druckfehlern bestimmt, und es ist selbstverständlich, dass die Sonate, in welcher die Druckfehler vorkommen, schon gestochen sein musste, als Beethoven dem Blatte eine andere Bestimmung gab. Welche Sonate kann Beethoven gemeint haben? Wenn man die Worte »in der Sonate« beachtet und wörtlich nimmt, so kann man nicht zweifeln, dass er die Sonate in A-dur Op. 69 gemeint habe. Beethoven hat fünf Sonaten für Clavier und Violoncell drucken lassen: die zwei Sonaten Op. 5, die zwei Sonaten Op. 102, und die eine Sonate Op. 69. Die ersten Anzeigen von dem Erscheinen der Sonate Op. 69 finden wir in der Wiener Zeitung vom 29. April 1809 und in dem Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Monat April 1809. Wenn, was sich mit Sicherheit annehmen lässt, die Sonate kurze Zeit nach ihrem Druck angezeigt wurde: so kann Beethoven die erst zu Druckfehlern bestimmte Seite nicht vor April 1809 zu einer theoretischen Abhandlung gebraucht haben. Stellt man dieses Ergebniss mit dem aus der ersten Randbemerkung gewonnenen zusammen, so lässt sich das zweite Viertel des Jahres 1809 als die Zeit bezeichnen, in welcher die ersten 16 Seiten der »Materialien zum Generalbass« geschrieben wurden. Hieraus folgt, dass die Schriften über Generalbass u. s. w. nicht in Zusammenhang mit Beethoven's Unterricht bei J. Haydn oder Al-

brechtsberger gebracht werden können. Albrechtsberger starb am 7. März 1809, erlebte also nicht das Erscheinen der Sonate Op. 69. Ueberdies weiss man, dass Beethoven's Unterricht bei Albrechtsberger 15 Jahre früher fällt.

Damit eröffnen sich nun neue Fragen. Es sind die Fragen: Welche Bestimmung hatten die Schriften? War Beethoven vielleicht der Verfasser?

In Betreff der ersten Frage ist nicht zu zweifeln, dass die »Materialien« für den Unterricht bestimmt waren. Wir werden hierauf später zurückkommen.

Leicht ist die andere Frage zu beantworten. Um es kurz zu sagen: bis auf einige wenige Stellen, welche Beethoven hinzufügte, ist alles Abschrift; es sind Auszüge aus gedruckten Werken, und Beethoven eigenthümlich bleibt nur die Zusammenstellung der ausgezogenen Stellen, die Art der Zusammentragung. Auch hat Beethoven sich nicht selten verschrieben und oft Wörter und Wortfolgen geändert. Die Aenderungen sind zum Theil charakteristisch. Er vermied z. B. einigemal das Wort »galant« und wählte einen andern Ausdruck dafür.

Es ist gelungen, wenige Zeilen ausgenommen, überall die von Beethoven benutzten Vorlagen aufzufinden. Diese sind bei den Schriften über Generalbass oder Harmonielehre folgende: C. Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, 2. Theil, 2. Auflage; D. G. Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, 1. Ausgabe v. J. 1791; J. G. Albrechtsberger's »Gründliche Anweisung zur Composition«, 1. Ausgabe v. J. 1790; Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«[1]).

---

[1]) Von C. Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, liegen zwei verschiedene Ausgaben vor: die erste vom Jahre 1762 (Berlin) und eine »zweite verbesserte Auflage« vom Jahre 1797 (Leipzig). Beethoven kann nur die zweite Ausgabe gebraucht haben. Das ist zu erkennen an mehreren von Beethoven ausgezogenen Stellen, welche sich in der ersten Ausgabe nicht finden, wohl aber in der zweiten. Man vergleiche Seite 161 der 1. Ausgabe mit Seite 130 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Türk's »Anweisung« liegen sechs Ausgaben vor: Die älteste vom Jahre 1791 mit dem Titel »Kurze Anweisung« u. s. w.; die »zweite

Die Stellen nun in diesen Werken, welche Beethoven bei den »Materialien zum Generalbass« von Anfang an bis zu dem Punkte, wo der früher mitgetheilte Auszug abbrach, als Vorlagen gebraucht und abgeschrieben oder ausgezogen hat, sind der Reihe nach folgende: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Capitel, §. 8; die Intervallen-Tabelle ist auch nach Bach §. 10, nur hat Beethoven die Primen hinzugefügt; Türk's »Kurze Anweisung« §. 7; Bach, wie vorhin, §. 22, 27 bis 35; Türk §. 14; Bach §. 36; Türk §. 14, 15; Bach §. 41, 42; Türk §. 17 bis 22; Bach §. 44, 45; Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 187; Türk §. 23 bis 27.

Indem wir nun den Faden in Beethoven's Handschrift da, wo wir ihn verliessen, wieder aufnehmen, wird es nicht nöthig sein, den Text immer vollständig mitzutheilen. Es wird genügen, wenn da, wo ein neuer Abschnitt oder eine neue Vorlage beginnt, die Anfangsworte oder die ersten Sätze hergesetzt

verbesserte und sehr vermehrte Auflage« vom Jahre 1800 mit dem Titel „Anweisung« u. s. w.; die dritte, nach dem Tode Türk's erschienene, verschlechterte (auf dem Titel steht »verbesserte«) Ausgabe vom Jahre 1816 u. s. w. Die von Beethoven gebrauchte Ausgabe ist keine andere, als die vom Jahre 1791. Dies kann nachgewiesen werden an vielen Stellen, welche in der ersten Ausgabe anders lauten, als in allen späteren Ausgaben. Man vergleiche §. 7 der 1. Ausgabe mit §. 5 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Albrechtsberger's »Anweisung« liegen die drei ältesten Ausgaben vor: die älteste, in Grossquart, vom Jahre 1790; eine spätere, in Grossoctav, ohne Jahreszahl; die dritte, »verbesserte und vermehrte«, auch ohne Jahreszahl. Nur an einigen verschiedenen Wortschreibungen (z. B. »hervorbringen« statt »vorbringen«) und verschieden stilisirten Stellen ist zu erkennen, dass Beethoven die Ausgabe vom Jahre 1790 gebraucht hat.

Beethoven besass Kirnberger's Schriften in der Ausgabe von der chemischen Druckerei in Wien. Sein Exemplar ist vorhanden. Es enthält einige Bemerkungen von seiner Hand. Zu einem Beispiel im 5. Abschnitt des 2. Theiles der »Kunst des reinen Satzes«, wo vom doppelten Contrapunkt die Rede ist (in der Wiener Ausgabe ist es das mit Fig. 10 bezeichnete Beispiel; in der Berliner Ausgabe steht es mit seiner Versetzung Seite 17 oben), wird, Kirnberger beistimmend, bemerkt: »versteht sich von selbst sehr miserabel«. Andere Bemerkungen sind ähnlicher Art.

und dabei die von Beethoven benutzten Vorlagen angegeben werden. Beethoven fährt fort wie folgt:

Man vorbereitet und löset die Dissonanzen auf, d. h. dass sie vorher als Konsonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Konsonanzen werden. [Folgen 2 Beispiele.] Ueber liegenden oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden . . . . u. s. w. [1]).

Vorausnahme der obern Stimmen. [Folgt ein Beispiel.] Vorausnahme des Basses. [Folgt ein Beispiel.] Bei der Vorausnahme der obern Stimmen pflegt man auch den Querstrich ━ so wie bei den anschlagenden Wechselnoten zu machen . . . . u. s. w. [2]).

Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt, so ist dieses eine Verwechselung der Harmonie . . . . u. s. w.

Bei gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen, pflegt man . . . . u. s. w.

Wenn das Accompagnement bloss auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt, so ist der Durchgang regulär . . . . u. s. w.

Die Dissonanzen, welche in beiderlei Durchgängen vorkommen . . . . u. s. w. [3]).

Ungetheilt heisst die Begleitung, wenn man, ausser dem Basse, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt . . . . u. s. w.

Grundakkorde sind diejenigen, von welchen andere abstammen. Solcher Grundakkorde sind nur 2, der Dreiklang und Septimen-Akkord. Alle die übrigen von diesen hergeleiteten Akkorde heissen Versetzungen oder Nebenakkorde . . . . u. s. w.

Die Dissonanz resolvirt gewöhnlich eine diatonische Stufe abwärts . . . . u. s. w.

Bei den durchgehenden Noten sind noch harmonische Nebennoten zu bemerken . . . . u. s. w. [4]).

Vom Dreiklang. Dieser Akkord wird zwar ohne Andeutung gegriffen. Wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen an-

---

1) Beethoven's Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Cap., §. 58, 59, 61 bis 65.

2) Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S. 188 u. 189.

3) Bach, wie vorhin, §. 66 bis 69, 71, 73—79.

4) Türk's »Kurze Anweisung«, §. 30, 31, 33, 35—37 und 56.

zeigen, einzeln oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen . . . . u. s. w.[1]).

Der Sexten-Akkord. Die gewöhnliche Bezeichnung dieses A. ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet. Die unmelodischen Fortschreitungen werden durch Verdoppelung vermieden. . . . u. s. w.[2]).

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange. Er wird entweder gar nicht oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte ($5^{\flat}$) angedeutet. . . . u. s. w.[3]).

Weil aber auch der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$-Akkord mit der falschen 5. häufig nur durch $5^{\flat}$ oder $5^{\natural}$ bezeichnet wird, so fügen manche . . . . u. s. w.[4]).

Vom uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange. Dieser hat ausser der übermässigen oder vergrösserten 5te bei der 4stimmigen Begleitung noch die grosse 3. und 8^{ve} bei sich . . . . u. s. w.[5]).

Vom Sextquarten-Akkord. Die Signatur $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ ist hinlänglich, diesen A. anzudeuten. Die verminderte 4te hat eine Vorbereitung nöthig . . . . u. s. w.

Wenn bei dem Sexten-Akkord die 3. durch die 4. aufgehalten wird . . . . u. s. w.

Wenn man die Auflösung der falschen 5te durch eine Verwechselung dem Basse überlässt, und bei dem $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$-Akkord die 6. verdoppelt, so ist es besser, als wenn man so verfährt, wie es eigentlich sein sollte, dass nemlich die falsche Quinte bei der zweiten Note in die 8. ginge . . . . u. s. w.[6]).

Vom $\begin{smallmatrix}6^{ten}\\4\ «\\3\end{smallmatrix}$-Akkord. Er wird durch die Signatur $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ angedeutet . . . . u. s. w.[7]).

Vom $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}^{ten}$-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 6., 5. und 3. Er wird durch die Signatur $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ . . . . u. s. w.[8]).

---

1) Bach, 2. Cap., 2. Abschnitt, §. 8, 5 und 6.

2) Bach, 3. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 13, 14, 16, 17, 20—22; 2. Abschnitt, §. 3, 7, 12—14.

3) Bach, 4. Cap., §. 2 und 3.

4) Türk, a. a. O., §. 109.

5) Bach, 5. Cap., §. 1 bis 6.

6) Bach, 6. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 4, 7—11, 13 und 2. Abschnitt, §. 1, 4—6.

7) Bach, 7. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 3, 6, 8—12 und 2. Abschn. §. 3—5.

8) Bach, 8. Cap., 1. Abschn., §. 1—3, 5, 7—9 u. 2. Abschn., §. 1—7.

Vom 2^{den}-Akkord. Dieser A. besteht aus 2., 4. und 6. Die Signaturen davon sind . . . . u. s. w. [1]).

Vom Sekundquinten-Akkord. Dieser A. besteht aus der 2. und 5. Zur 4ten Stimme wird eines von beiden Intervallen verdoppelt . . . . u. s. w. [2]).

Vom Secundquintquarten-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 2., 5., 4. Seine Signatur ist . . . . u. s. w. [3]).

Vom Secundterz-Akkord. Dieser Akkord besteht aus der kleinen 2., grossen 3. und reinen 5. Seine Signatur . . . . u. s. w. [4]).

Der Septimen-Akkord ist dreierlei; er besteht 1) aus der 7., 5. und 3.; 2) aus der 7., 3. und 8.; 3) aus der 7. und doppelten 3. Er wird durch 7 oder $^{7}_{5}$ angedeutet . . . . u. s. w. [5]).

Vom Sextseptimen-Akkord. Dieser A. ist zweierlei. Er besteht . . . . u. s. w. [6]).

Vom Quartseptimen-Akkord. Seine Signatur ist $^{7}_{4}$. Er ist zweierlei . . . . u. s. w. [7]).

Vom Akkord der grossen Septime. Er besteht aus der grossen 7., der reinen 4., der grossen 2. Seine Sign. . . . . u. s. w. [8]).

Vom Nonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w. [9]).

Vom Sextnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 6., 3. Die Signatur . . . . u. s. w. [10]).

Vom Quartnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5. und 4te. Die Signatur . . . . u. s. w. [11]).

---

[1]) Bach, 9. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—7, 10, 12, 13 und 2. Abschnitt §. 1—3.

[2]) Bach, 10. Cap., §. 1—4, 7.

[3]) Bach, 11. Cap., §. 1—3.

[4]) Bach, 12. Cap., §. 1—3, 5.

[5]) Bach, 13. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 11—13, 15, 18—20 und 2. Abschnitt, §. 2—6.

[6]) Bach, 14. Cap., §. 1—5, 8.

[7]) Bach, 15. Cap., §. 3, 4, 8—12, 15.

[8]) Bach, 16. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—3, 9, 10 und 2. Abschnitt §. 2.

[9]) Bach, 17. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 7, 8 und 2. Abschn. §. 2 u. 3.

[10]) Bach, 18. Cap., §. 1—3.

[11]) Bach, 19. Cap., §. 1—5, 7.

Vom Septimennonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 7., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w. [1]).

Vom Quintquarten-Akkord. Der $^{5}_{4}$ten A. besteht aus 4., 5., 8. Seine Signatur ist 4 3 oder $^{5}_{4}$ 3, wenn die 4. gleich aufgelöset wird; geschieht diese erst in der Folge, so ist 4 oder $^{5}_{4}$ genug. Die reine, falsche 5., reine 4. und 8. sind die vorkommenden Intervalle unseres A. Die 4. ist allzeit vorbereitet und tritt bei der Auflösung herunter. [Folgen Beispiele.] [2])

Dies war die Vorlage zu Seite 14 bis 51 des Seyfried'schen Buches. Seyfried hat überall geändert. Was bei ihm (Seite 51 unten und S. 52) folgt, lässt sich handschriftlich nicht belegen. Es mag das letzte Blatt des Manuscripts verloren gegangen sein, was, nach der Vorlage zu schliessen, sehr wahrscheinlich ist. Beethoven's Vorlage wäre wiederum gewesen: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 21. Capitel, §. 7.

Nun ist Einiges zu sagen über das andere, 20 Seiten umfassende Heft. Es handelt hauptsächlich von der Bezifferung der Accorde, und ist wiederum ein Auszug aus dem 2. Theil von Ph. E. Bach's »Versuch«, Cap. 2 bis Cap. 21. Der Inhalt ist zum Theil mit dem in den »Materialien zum Generalbass« übereinstimmend; zum Theil ist er, was Bezifferung angeht, vollständiger. Es ist nicht nöthig, Auszüge zu bringen. Bach's zwanzig Accorde werden der Reihe nach vorgeführt; auf der linken Seitenhälfte sind die Namen und Bestandtheile der Accorde angegeben, auf der rechten steht ihre Bezifferung. Das letzte Blatt des Heftes ist abgerissen. Nach einer näheren Mittheilung, welche wir Herrn L. Nohl verdanken, befindet es sich in Zürich [3]). Es ist paginirt mit 21 und 22. Auf Seite 21 steht die Fortsetzung des auf der letzten Seite des Heftes abgebrochenen Auszugs aus Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Theil, 21. Cap., §. 7) über den Quintquarten-Akkord. Auf Seite 22 schreibt Beethoven:

1) Bach, 20. Cap., §. 1—7.
2) Bach, 21. Cap., §. 1—4.
3) Vgl. Briefe Beethoven's Nr. 71.

Lieben Freunde ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen. Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, dass ich es ausübte, ohne zu wissen dass es so sein müsse oder anders sein könne.

Seyfried hat diese Zeilen seinem Buche (Seite 74) in Facsimile beigegeben. Sonst hat er das Heft nicht benutzt.

Das dritte Heft verdient mehr Beachtung und eine Mittheilung des Inhaltes in kurzen Auszügen (mit Angabe der Anfangsworte u. s. w.) wie früher. Beethoven schreibt:

Orgelpunkt. Wenn über langen aushaltenden Noten im Basse allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen, so nennt man dieses Orgelpunkt *(point d'orgue)*. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Bass vollständig. Wenn man . . . . u. s. w.

Diese Beispiele, wobei die Ziffern gesetzt sind, sollen einen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Harmonie geben[1]). [Folgen Beispiele von Eberlin und Ph. E. Bach aus Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.] Lässt man den Bass weg, und beziffert dafür die in der zweiten Notenreihe tiefste Mittelstimme . . . . u. s. w.[2]).

Das ganze System der Akkorde. Zwei Grundakkorde: der Dreiklang und Septimen-Akkord. Tabelle der konsonirenden Akkorde[3]). [Folgt die 1. und 2. Tabelle aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« I, S. 33.]

Die jetzt hergestellten dissonirenden Akkorde heissen wesentliche oder nothwendige Dissonanzen, weil sie nehmlich jedesmal ihre Stelle behaupten . . . . u. s. w.[4]).

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Dreiklang aufgehalten wird. Der Nonen-Akkord . . . . u. s. w.[5]).

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Sexten-Akkord aufgehalten wird. Der Nonsexten- oder Sextnonen-Akkord . . . . u. s. w.[6]).

---

1) Beethoven's Vorlage: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 24. Cap., §. 1, 3, 4, 6.
2) Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.
3) Türk, §. 69.
4) Türk, §. 72—74.
5) Türk, §. 144, 145, 148—151.
6) Türk, §. 153—156.

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der $^{6}_{4}$ Akkord aufgehalten wird. Der Sextquartnonen-Akkord oder Nonquartsexten-Akkord . . . . u. s. w.[1]).

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimen-Akkord aufgehalten wird. Der Sextseptimen-Akkord. . . . u. s. w.[2]).

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der $^{6}_{5}$ten, $^{3}_{4}$ten und 2den Akkord aufgehalten wird. Die 6. durch die 7. aufgehalten im $^{6}_{5}$ten Akkord . . . . u. s. w.[3]).

Akkorde, welche durch Aufhaltung zweier Intervalle entstehen. Der Dreiklang mit 2 Intervallen aufgehalten. Der Quartnonen- oder Nonquarten-Akkord . . . . u. s. w.[4]).

Sexten-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten. Nonseptimen-Akkord . . . . u. s. w.[5]).

Der $^{6}_{4}$-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 7, durch die 7 und 5, durch die 7 und 3.



galante Schreibart[6]).



Lachet Freunde über diese Galanterie.

Der 7-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 4, durch die 6 und 4, durch die 9 und 6 . . . . u. s. w.[7]).

---

[1]) Türk, §. 158—162.
[2]) Türk, §. 164—167.
[3]) Türk, §. 169—171.
[4]) Türk, §. 173—175.
[5]) Türk, §. 176.
[6]) Türk, §. 177.
[7]) Türk, §. 179—182.

Der Dreiklang aufgehalten durch 3 oder 4 Intervalle. Der Akkord der grossen Septime . . . . u. s. w.[1]).

Akkorde, durch die Verzögerung des Basses entstehend. Schlechthin werden diese auch Vorausnahmen (Anticipationen) genannt. Vorausgenommener Dreiklang . . . . u. s. w.[2]).

Andere nehmen den Dreiklang und Septimen-Akkord als Grundakkorde vom ersten Rang, folgende aber als Grundakkorde vom zweiten Rang.

Der Nonen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimen-Akkordes . . . . u. s. w.

Der Undecimen-Akkord entsteht durch . . . . u. s. w.

Der Terzdecimen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen . . . . [u. s. w. bis:] in der weichen Tonart auf der Tonika selbst wie hier [Beispiel] gebraucht[3]).

Das war die Vorlage zu Seyfried's Buch von Seite 53 bis Seite 73 Zeile 3.

In vorstehendem Auszuge ist eine den $\frac{6}{4}$-Akkord betreffende Stelle der Handschrift vollständig nachgeschrieben worden, weil sie eine Bemerkung Beethoven's (»Lachet Freunde über diese Galanterie«) enthält, welche zu verschiedenen Deutungen Anlass geben kann. Nach unserer Ansicht bezieht sie sich nicht auf das Beispiel, sondern auf das Wort »galant«. (Türk versteht unter der galanten Schreibart die freie, im Gegensatz zur strengen oder gebundenen Schreibart.) Wenn man Seyfried's Buch zur Hand nimmt und seine Vorrede nachliest, so glaubt man, sie gelte einem Beispiel von Albrechtsberger. Das Falsche einer solchen Deutung liegt auf der Hand. Das ist übrigens die einzige ironische Bemerkung Beethoven's, welche in den vorliegenden Schriften vorkommt.

Ferner hat Seyfried (S. 70) mit Unrecht die letzten Stellen des Auszugs, die doch dem Inhalte nach zusammengehören, getrennt. Beethoven will (mit Türk) nichts Anderes sagen, als dass es ausser dem einen, zuerst vorgetragenen

---

1) Türk, §. 184—189.
2) Türk, §. 191—194.
3) Türk, Anmerkung zu §. 80.

System noch ein anderes giebt, welches vom ersten darin abweicht, dass es die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde nicht als Vorhaltsbildungen erklärt, sondern durch Terzenzusätze unter den Grundton eines Septimen-Accordes bildet.

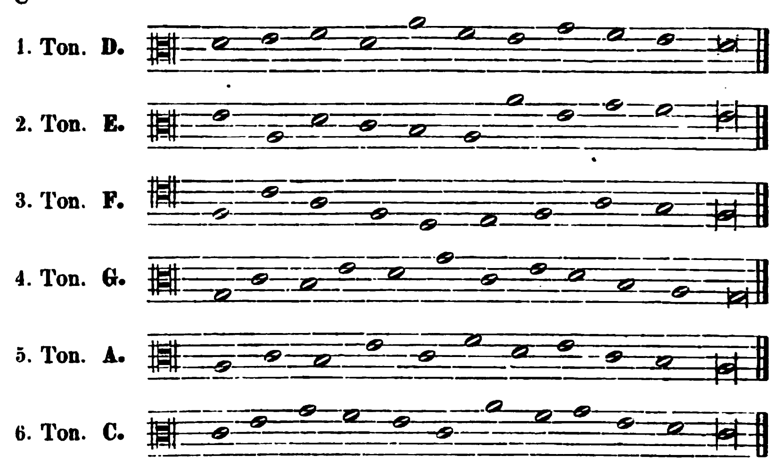
Was Seyfried Seite 73 Zeile 4 bis Seite 74 bringt, fehlt im Manuscript. An letzterem ist aber ein Blatt abgerissen. Es ist daher wohl möglich, dass die betreffende Stelle ursprünglich vorhanden war. Beethoven's Vorlage wäre gewesen: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I, S. 129—132.

Es folgen nun die Schriften, welche den einfachen Contrapunkt betreffen. Diese müssen nach zwei und mehr Seiten unterschieden werden. Anders wie beim Generalbass, wo die Schriften einer und derselben Zeit angehören, gehört ein Theil der contrapunktischen Schriften dem Cursus Beethoven's bei J. Haydn und Albrechtsberger an; der andere Theil aber reiht sich nach seiner ganzen äusseren Erscheinung, nach Handschrift, Papier, Einfassung u. s. w. an die Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809.

Der Unterricht Beethoven's bei Joseph Haydn mag bald nach Beethoven's Ankunft in Wien (im November 1792) begonnen und bis kurz vor Haydn's Abreise von Wien nach England (am 19. Januar 1794) gedauert haben. Dann begann der Unterricht bei Albrechtsberger. Der Unterricht bei J. Haydn kommt also zuerst.

Dem Unterrichte Beethoven's bei J. Haydn gehört an eine Anzahl loser, aber zusammengehörender Bogen und Blätter, welche zusammen 54 Seiten in Querfolio ausmachen. Das Manuscript ist nicht mehr ganz vollständig: es mögen ungefähr 10 Blätter verloren gegangen sein. Auf der ersten Seite steht von Beethoven's Hand: »Uebungen im Contrapunkt«. Vorhanden sind 245 Uebungen in fast allen fünf Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Die Uebungen bewegen sich sämmtlich innerhalb der Grenzen der sechs alten Tonarten, wie solche von Fux in seinem »*Gradus ad Parnassum*« erklärt und angenommen werden. Die den

Uebungen zu Grunde liegenden sechs Cantus firmi sind folgende:



Die Uebungen sind, wenn auch ohne Taktzeichen, im alten oder grossen Allabreve-Takt geschrieben. Von Beethoven's Hand findet sich, ausser den Uebungen selbst und den dazu gehörenden Ueberschriften (z. B. »2stimmiger Contrapunkt. *Nota contra Notam*« — »2te Gattung des zweistimmigen C.« — »3te Gattung des zweistimmigen C.« u. s. w.), nirgends eine Bemerkung vor. Haydn hat hier und da Noten geändert, manche Stellen mit einem Kreuz (†) oder mit einem »NB.« bezeichnet, jedoch nirgends ein erklärendes Wort beigefügt[1].

Seyfried hat von diesen Uebungen manche aufgenommen. Sie stehen bei ihm:

Seite 107 und 108; sieben Uebungen. Die Zwischenbemerkungen Seyfried's (Seite 107 unten und S. 108) stehen jedoch nicht im Manuscript. Auch hat Seyfried hier und in allen folgenden Uebungen Taktzeichen und Wörter (»Ausfüllung« u. s. w.) vorgesetzt und Ziffern eingefügt, die nicht in der Handschrift stehen.

---

1) Dass, wie in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. November 1863 gesagt wurde, die vorliegenden Uebungen mit dem Unterrichte Beethoven's bei Schenk zusammenhängen können, ist nicht wahrscheinlich.

Seite 111 unten bis S. 113 oben; 3 Uebungen. Im vorletzten Takt der 2. Uebung muss das untere *A* im Bass wegfallen.

Seite 116 bis S. 118 oben; 4 Uebungen. Im 5. Takt der ersten Uebung muss im Alt die erste Note *h* statt *d* heissen. Die Bemerkung S. 117 vor der letzten Uebung steht nicht im Manuscript.

Seite 120 und 121; 3 Uebungen. Die Bemerkungen, welche Seyfried S. 120 und S. 121 bis 122 oben bringt, stehen nicht im Manuscript.

Seite 124 bis 125 oben; 4 Uebungen.

Seite 127 bis 128 oben; 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die zweite Note im Bass (*a*) eine Octave tiefer stehen. Die Bemerkung zwischen der 2. und 3. Uebung steht nicht im Manuscript.

Seite 132 bis 134; 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss im Sopran, statt der ersten Note, eine Pause stehen.

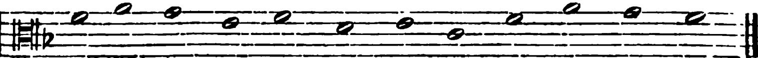
Seite 138 bis 139 oben; 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss die 8. Note im Bass eine Octave höher stehen. Die Bemerkung S. 138 »*Nova Cadenza*« steht nicht im Manuscript.

Seite 142 bis 145 oben; 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die 13. Note im Sopran *d* statt *g* heissen. In der 2. Uebung muss die 8. Note im Tenor eine Octave tiefer stehen, so dass ein Septimen-Sprung darauf folgt. In der 3. Uebung muss die letzte Note im Tenor eine Quinte tiefer (*e* statt *h*) stehen. Die Bemerkungen vor der ersten und nach der letzten Uebung (S. 142 und 145) stehen nicht im Manuscript.

Beethoven's Uebungen im einfachen Contrapunkt bei Albrechtsberger sind in zwei Gruppen zu sondern. Zuerst kommen Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Sie nehmen einen Raum von 16 enggeschriebenen Seiten ein. Das Manuscript ist aber nicht vollständig und es mögen 4 Seiten fehlen. Den Uebungen liegen zwei feste Gesänge zu Grunde, der eine in F dur, der andere in D moll. Von Albrechtsberger's Hand sind geschrieben einige allgemeine Regeln und verschiedene auf Beet-

hoven's Uebungen sich beziehende Bemerkungen. Regeln, welche auf die einzelnen Gattungen eingehen, sind nicht vorhanden. Es ist daher wahrscheinlich, dass ein gedrucktes Lehrbuch gebraucht wurde. Dies konnte, nach einer später mitzutheilenden Bemerkung, kein anderes sein, als Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe vom Jahre 1790. Von Beethoven's Hand finden sich einige Bemerkungen vor. Bei einer Uebung der zweiten Gattung des dreistimmigen Contrapunkts bemerkt Beethoven: »Der Niederstreich soll vollstimmige Akkorde haben, der Aufstreich kann leere haben«. Beim vierstimmigen Satz findet sich zu Anfang die Bemerkung: »Die Licenzen [nämlich erlaubte verdeckte Quinten und Octaven] abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quintensprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen 4ten, 6ten und 8ven-sprung haben. Bei dem 4ten sprunge hinauf und bei dem 6ten sprunge hinauf sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und 8ven zu machen«. Bei einer unvorbereiteten Septime, welche Beethoven nicht in einer Uebung sondern am Rande anbringt, fragt er: »ist es erlaubt?« Andere und anderartige Bemerkungen finden sich nicht vor. Bemerkt kann noch werden, dass, ähnlich wie in Albrechtsberger's »Anweisung«, auch Uebungen in andern Taktarten als im gewöhnlichen ₵-Takt, vorgenommen wurden. Seyfried hat von allen Uebungen keine aufgenommen.

Nun ist die zweite Gruppe der contrapunktischen Uebungen zu erwähnen. Sie füllen 8 Seiten. Das Manuscript kann aber unvollständig sein, und es mag etwa ein Blatt fehlen. Die Uebungen sind theils im strengen, theils im freien Satze geschrieben. Allen liegt folgender Cantus firmus zu Grunde:



Die Uebungen sind von Albrechtsberger corrigirt und mit Bemerkungen versehen. Eine Bemerkung lautet: »Nebst der wesentlichen Septime sind noch im freyen Satze frey anzuschlagen erlaubt die kleine über dem 4. grossen Ton, die verminderte auf dem 4. und 7. grossen Ton«. Von Beethoven's

Hand findet sich ausser Ueberschriften u. dgl. keine Bemerkung vor. Seyfried hat aus dieser Sammlung das Material zu seinem 15. Capitel genommen. Alle Beispiele oder Uebungen, welche darin von Seite 146 bis 154 vorkommen, sind von Beethoven gesetzt und geschrieben. Jedoch ist zu bemerken, dass Seyfried mehrere Stellen in den Uebungen geändert hat, und dass die Bemerkungen, welche bei ihm von Seite 146 Zeile 7 bis Seite 149 unten vorkommen, nicht in der Handschrift stehen. Mit dem letzten Beispiel Seite 154 bricht das Manuscript ab. Ueber das Folgende lässt sich also nichts sagen.

Das wären nun Beethoven's contrapunktische Uebungen bei Haydn und Albrechtsberger. Es ist aber noch eine vierte Sammlung zu erwähnen, welche sich unter Beethoven's Nachlass vorfand. Sie besteht aus einigen Heften, umfasst über 120 Seiten und enthält Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Contrapunkts von fremder Hand, und Regeln, Anmerkungen u. dgl. von Albrechtsberger's Hand[1] geschrieben. Allem Anschein nach sind es Uebungen eines andern, unbekannten Schülers Albrechtsberger's. Von Beethoven sind sie gewiss nicht. Beethoven's Handschrift ist nirgends zu finden[2]). Gleichwohl hat Seyfried die Sammlung benutzt. Doppelt schlimm aber für ihn, dass er sich gleich an einigen Beispielen, welche dem »*Gradus ad Parnassum*« von Fux entnommen sind und welche dem Schüler nur als Muster dienen konnten, vergriff und sie änderte. Es sind die bei ihm Seite 87 bis 91 stehenden Beispiele des zweistimmigen Contrapunkts. Im Manuscript sind sie (von der Hand des Schülers) genau so geschrieben, wie sie in der lateinischen Ausgabe des »*Gradus*«, Seite 53—55, 59 und 60, gedruckt

---

[1]) Albrechtsberger bemerkt bei einer Uebung: »*Nova Cadenza*«. Am Schluss eines Heftes steht von des Schülers Hand: »*Finis. Omnia ad majorem Dei Gloriam*«. Diese Worte kommen bei Seyfried S. 138 und 155 vor.

[2]) Schindler erzählt (Biogr. II, 309) von einem Heft, welches er bei Beethoven gesehen, und welches contrapunktische Arbeiten Albrechtsberger's für seine Schüler enthalten habe. Könnte das nicht ein Heft von der obigen Sammlung gewesen sein?



sind. Auch die dabei stehenden, meistens in lateinischer Sprache geschriebenen und mit Fux übereinstimmenden Bemerkungen hat Seyfried geändert. Dass Seyfried hier die vorliegende Sammlung und nicht eine andere, später zu erwähnende benutzt hat, geht u. a. auch daraus hervor, dass die Beispiele, welche er Seite 89 bringt und fälschlich auf den Leitton bezieht, welche aber eigentlich nur die mit einem verminderten Septimen-Accord vorzunehmenden enharmonischen Verwechselungen zeigen sollen, in derselben Folge auch in der Handschrift zwischen dem letzten Beispiel der ersten Gattung und dem ersten Beispiel der zweiten Gattung vorkommen. Jedoch stehen sie hier, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, am untern Ende einer Seite, wo sie von Albrechtsberger hingeschrieben wurden, augenscheinlich, weil er hier zur Anbringung einer spätern, beiläufigen Bemerkung eine leere Stelle fand.

Ausser den angeführten Beispielen sind folgende Uebungen bei Seyfried der Sammlung entnommen:

Seite 94, 2 Uebungen.
Seite 95 unten bis S. 99 oben, 8 Uebungen.
Seite 101, 2 Uebungen.
Seite 110—111, 3 Uebungen.
Seite 114—116 oben, 3 Uebungen.
Seite 118 und 119, 3 Uebungen.
Seite 129—131, 4 Uebungen.

Dem theoretischen Theil der Sammlung sind folgende Stellen bei Seyfried entnommen: Seite 95 Zeile 1 ff.; Seite 104 unten bis Seite 106 oben; Seite 109, 113 und 114 oben. Sowohl in den Uebungen als bei diesen Stellen hat Seyfried geändert. Folgende Textstellen bei Seyfried kommen nicht im Manuscript vor: Seite 91 Zeile 4; Seite 96 mitten; Seite 99 Zeile 1—14; Seite 99 unten bis Seite 101 oben; Seite 105 Zeile 3 und 4; Seite 114 unten; Seite 115 mitten; Seite 131 bis 132 oben. Dies mag genug sein, um Seyfried's Verfahren bei der Benutzung einer unechten Handschrift an's Licht zu stellen.

Es sind nun die contrapunktischen Schriften vorzunehmen, welche sich den Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809 anschliessen. Beethoven's Auszüge stehen in einem (62 Seiten in Querfolio umfassenden) Heft, welches überschrieben ist: »Materialien zum Kontrapunkt«. Zuerst erscheint ein Auszug aus Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition«. Seyfried hat diesem Auszug nur eine Stelle entnommen, deren Anfang nach Beethoven's Handschrift lautet:

Zwei Noten gegen eine werden auf eine zweifache Art behandelt. Einmal kann die erste Note eine Konsonanz und die zweite eine Dissonanz sein, das heisst bekanntermaassen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweite konsoniren, ... u. s. w.[1]).

Seyfried bezieht (Seite 93—94 oben) die Stelle unpassender Weise auf die freie Schreibart. Ueberdies hat er durchweg Wörter geändert.

Nach dem Auszug aus Kirnberger's »Gedanken« schreibt Beethoven: »Von hier geht man zu dem Blatte wo die Lehre von dem Fuxischen Kontrapunkt anfängt«. Diese Lehre beginnt mit einer Einleitung, überschrieben: »Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt«. Beethoven's Auszug ist sehr eingehend, enthält auch einige eigene Bemerkungen. Er füllt, so weit er vorhanden ist (denn im Manuscript fehlen einige Blätter), wenigstens 36 Seiten. Eine gekürzte Wiedergabe des Auszugs (wie bei den Schriften über Generalbass) mag hier genügen. Beethoven schreibt:

Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt.

Die Bewegung ist die Fortschreitung von einer Stimme zur andern. Sie ist dreierlei: gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei Stimmen zugleich fallen oder steigen . . . . u. s. w.[2]).

---

[1]) Beethoven's Vorlage bei dieser Stelle: Kirnberger's »Gedanken«, Seite 7 Zeile 9 v. u. bis Seite 8.

[2]) Beethoven's Vorlage: Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, §. 28.

Der Gebrauch dieser Bewegungen ist in folgenden 4 Regeln enthalten. 1) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer andern vollkommenen geht man, entweder durch die widrige oder Seitenbewegung . . . . u. s. w.[1]).

Eigentlich nur 2 Regeln: 1) von einer vollkommenen K. zu einer andern kann man nur durch die widrige oder Seitenbewegung gehen. . . . u. s. w.[2]).

Hierbei wird die widrige oder Seitenbewegung deswegen angerathen, weil sonst verdeckte 5ten und 8ven entstehen . . . . u. s. w.[3]).

Der Querstand (unharmonischer böser Querstand), *relatio non harmonica*, bedeutet . . . . u. s. w.[4]).

Jedoch in dieser Fortschreitung dürfte man die 8ve nicht verdoppeln . . . . u. s. w.[5]).

Von den Gattungen des Kontrapunkts.

Erste Gattung. Note gegen Note (*de nota contra notam*). Hierbei sind erstens die 4 Regeln zu beobachten, dann soll man mehr unvollkommene als vollkommene Konsonanzen anbringen . . . . u. s. w.[6]).

Die alten Tonlehrer verbieten diese 8ve, *Ottava battuta* . . . u. s. w.[7]).

Diese 8ve ist erlaubt . . . . u. s. w.[8]).

Zweite Gattung des Kontrapunkts. 2 Noten gegen eine. Hierbei das Niederschlagen (*thesis*) und das Aufschlagen (*arsis*) zu betrachten . . . . u. s. w.[9]).

---

1) Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung, S. 60 und 61.

2) (?) Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, erster Band, S. 143.

3) Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 18—23.

4) Türk, a. a. O., §. 40. Dazu Beispiele aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I, S. 139 und 140.

5) Ph. E. Bach, a. a. O., 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 35.

6) Fux, a. a. O., S. 64—72. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 3—6 und 9—13.

7) Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition«, Ausgabe vom Jahre 1790, Seite 28.

8) Fux, a. a. O., S. 72 und 73. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 16 und 17 und Tab. III, Fig. 1.

9) Fux, a. a. O., S. 74 bis 77; Tab. II, Fig. 21; Tab. III, Fig. 2—17; Tab. IV, Fig. 1—6.

Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein .... u. s. w.[1]).

Unter dem strengen Satze versteht man überhaupt alle 5 Gattungen des Kontrapunkts. Zu ihm gehören .... u. s. w.[2]).

Dritte Gattung des Kontrapunkts. 4 Noten gegen eine. Von diesen 4 Noten muss die erste eine Konsonanz .... u. s. w.[3]).

Vierte Gattung des Kontrapunkts besteht aus zwei halben Schlägen gegen einen ganzen .... u. s. w.[4]).

Von der Auflösung der Dissonanzen. *De Dissonantiarum Resolutione.* Eine gebundene Note ist nichts anders, als eine Verzögerung der folgenden Note .... u. s. w.[5]).

Fünfte Gattung des Kontrapunkts. (*Contrapunctum floridum.*) Der verblümte K., da schon nach damaliger Zeit allerlei Zierrathen, fliessende Bewegungen, verschiedene Veränderungen des Gesangs statt finden .... u. s. w.[6]).

Von der Note gegen Note in 3 Stimmen. Bei dieser Komposition ist in acht zu nehmen, dass bei jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei .... u. s. w.[7]).

Vom Kontrapunkt mit zwei halben Noten gegen eine ganze. Es gilt hier alles was im 2stimmigen S. gelehrt worden .... u. s. w.[8]).

Mit vier Noten in 3 Stimmen. Alles gilt was vom zweistimmigen in dieser Gattung ———. Hauptsächlich muss auf die Noten gesehen werden, die in Thesi stehen .... u. s. w.[9]).

In 3 Stimmen mit Bindungen. .... Vieles ist durch die Regeln in der Höhe verboten, was in der Tiefe erlaubt ist .... u. s. w.[10]).

---

1) Fux, S. 77. Vgl. Seyfried S. 92.

2) Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 18, 17 und 67.

3) Fux, S. 78 und 79; Tab. IV, Fig. 7—17; Tab. V, Fig. 1—3.

4) Fux, S. 80; Tab. V, Fig. 4 und 5.

5) Fux, S. 80—83; Tab. V, Fig. 6 bis 20; Tab. VI, Fig. 1.

6) Fux, S. 83—85; Tab. V, Fig. 21; Tab. VI, Fig. 2—16.

7) Fux, S. 86—94; Tab. VII, Fig. 2, 3, 6—11, 14—23; Tab. VIII, Fig. 1—9.

8) Fux, S. 96, 97; Tab. VIII, Fig. 10—12; Tab. IX, Fig. 1—7.

9) Fux, S. 98; Tab. X, Fig. 1—5.

10) Fux, S. 99—104; Tab. XI, Fig. 1—10; Tab. XII, Fig. 1—7; Tab. XIII, Fig. 1 und 2.

Der bunte Kontrapunkt. *De contrapuncto florido* in 3 Stimmen. Dieser ist eine Zusammensetzung aller 5 Gattungen . . . . u. s. w.[1]).

Vom Kontrapunkt mit 4 Stimmen. Wo man wegen fehlerhafter Gänge, welches öfters geschieht, die 8. nicht haben kann, wird die 3., sparsamer aber die 6. verdoppelt . . . . u. s. w.[2]).

Zwei Schläge auf einen ganzen Takt, 4 Stimmen. [Folgen ohne Weiteres Beispiele[3]).]

Von Vierteln gegen einen ganzen Schlag. [Folgen Beispiele mit den dazu gehörenden Bemerkungen[4]). Bei einem dieser Beispiele, welches an zwei Stellen verdeckte Quintenfortschreitungen enthält, findet sich eine Bemerkung Beethoven's. Beethoven schreibt:]



1) Fux, S. 105; Tab. XIII, Fig. 3—7; Tab. XIV, Fig. 1.

2) Fux, S. 107, 108; Tab. XIV, Fig. 2, 3, 5—7; Tab. XV, Fig. 1—6; Tab. XVI, Fig. 1.

3) Es sind die Beispiele bei Fux Tab. XVI, Fig. 2—5.

4) Fux, S. 112—114; Tab. XVII, Fig. 1—5; Tab. XVIII, Fig. 1—4; Tab. XIX, Fig. 1.



Fux entschuldigt + ♯ dieses sehr und scheint auch manchmal mit Fleiss solche Beispiele gewählt zu haben, wo der Schüler solche Fehler machen musste. ♯ Das letztere würde jedoch für mein Ohr nie zu entschuldigen sein. Es lassen sich schon Choräle streng rein setzen [1].

Von dem Kontrapunkt mit Bindungen in 4 Stimmen. Die Regel, dass die Harmonie zu den Bindungen beständig aus 3 Schlägen bestehen soll, kann nicht so genau beobachtet werden . . . . u. s. w. bis : ——— Daher ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehe [2].

---

[1]) Vgl. Seyfried, S. 128.

[2]) Fux, S. 115, 116; Tab. XIX, Fig. 2—7.

Mit diesen Worten bricht das Manuscript ab. Seyfried hat dem Auszug entnommen:

Seite 103—104, 4 Beispiele:
- 106, 2 Beispiele;
- 122—123, 4 Beispiele:
- 125 unten und S. 126, 4 Beispiele;

ferner (mit Aenderungen) die Textstellen: Seite 92 Zeile 6 v. o.: S. 96 Z. 13 v. u.; S. 101 u. f.; S. 104; S. 109 oben: S. 113 Z. 8 v. u.; S. 122 u. s. w.

Albrechtsberger lässt in seiner »Anweisung« auf die Lehre vom einfachen Contrapunkt die von der Nachahmung folgen. Es ist zu vermuthen, dass bei dem Unterrichte Beethoven's Albrechtsberger denselben Weg nahm. Jedoch findet sich unter den Papieren aus Beethoven's Nachlass nichts, das näheren Aufschluss und Gewissheit geben könnte. Ausser einer der späteren Zeit angehörenden Abschrift der in Albrechtsberger's »Anweisung« (S. 163 bis 167) enthaltenen Beispiele der Nachahmung vom Einklang bis zur Unteroctave sind drei länger ausgeführte Stücke namhaft zu machen, welche zur Form der Nachahmung gerechnet werden können. Diese drei Stücke hat Beethoven bei Albrechtsberger componirt.

Das erste Stück, E-moll, $^3/_4$-Takt, liegt dreimal in Beethoven's Handschrift vor: einmal entwurfartig, ein andermal in Reinschrift u. s. w. Seyfried hat es aufgenommen S. 167—171. Er hat aber Stellen geändert und am Schluss 6 Takte hinzugefügt. Beethoven lässt das Stück um so viel Takte früher auf der Dominante schliessen. In der erwähnten Reinschrift, welche übrigens Seyfried nicht kannte, ist es für zwei Violinen und Violoncell bestimmt. Es hat hier die Ueberschrift: »Adagio. Quasi Preludio a tre voci«. Am Schlusse steht: »attacca Fuga«. Die Fuge, welche folgen sollte, hat Seyfried S. 197—203 aufgenommen.

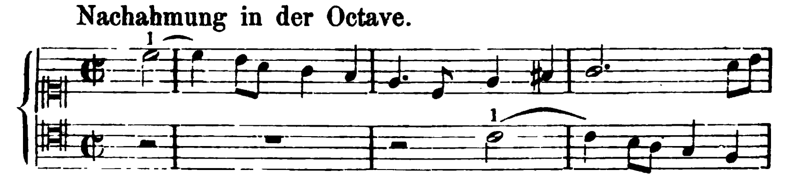
Das zweite Stück, F-dur, $^3/_4$-Takt, liegt in einer unvollständigen, viel geänderten Handschrift vor. Es ist für Streichquartett geschrieben. Bei Seyfried steht es S. 172—181.

Das dritte Stück, C-dur, $^3/_8$-Takt, hat Seyfried nicht gekannt.

Die bei Seyfried S. 160—167 abgedruckten Stücke liegen auch in Beethoven's Handschrift vor. Die Stücke sind aber nicht von Beethoven. Beethoven hat sie nur abgeschrieben. Sie sind von Ph. E. Bach und stehen in dessen »*Sei Sonate per Cembalo*, Op. 2«. (Das Stück in G-moll ist der 2. Satz der 4., das in Es-moll der 2. Satz der 5. Sonate.) Zu bemerken ist, dass Beethoven die Stücke nicht, wie Ph. E. Bach, auf zwei, sondern auf drei Linien-Systeme geschrieben hat.

Die bei Seyfried Seite 156 bis 159 stehenden acht Nachahmungssätze sind handschriftlich nicht vorhanden, lassen sich aber gedruckt nachweisen. Sie finden sich nämlich der Reihe nach und nur in anderer Form (in andern Ton- und Taktarten u. s. w.) in der von Seyfried herausgegebenen »Wiener Tonschule« von Joseph Preindl (2. Theil, S. 36 f.)[1]. Das dritte Stück steht auch in Albrechtsberger's »Anweisung« S. 164. Eine Vergleichung der Stücke, wie sie in der »Wiener Tonschule« und wie sie in den »Studien« erscheinen, ergiebt, dass ihre Form in ersterem Buch die ursprüngliche ist. Es hat allen Anschein, dass Seyfried die Stücke aus dem einen Buch in das andere hinübergenommen und, um sie unkenntlich zu machen, verändert habe. Wir theilen aus Preindl's Buch, welches wenigen Lesern zur Hand sein wird, das letzte oder achte Stück zur Vergleichung mit Seyfried (S. 159) mit.

Nachahmung in der Octave.



[1]) Schindler sagt (Biogr. I, S. 79 f.) in Bezug auf Preindl's »Wiener Tonschule«: »Wie viele Geisselhiebe hat nicht dieses Tonsetzlehrbuch des alten Reichs-Componisten von Beethoven auszuhalten gehabt!« Nun erschien aber die »Wiener Tonschule« erst im Jahre 1827 um die Zeit, als Beethoven schon todt war. Eine andere Ausgabe, als die von Seyfried nach dem Tode Preindl's herausgegebene, hat es nicht gegeben. Seite 126 im Anhang (der Wiener Ausgabe) von Seyfried's »Studien« findet man eine Anzeige des Werkes. Recensirt ist es in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 19. März 1828 und in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. Juni 1828.



Was Theoretisches über die Fuge vorhanden ist, gehört, mit einer kleinen Ausnahme, der spätern Zeit an. Der früheren Zeit gehört an ein von Albrechtsberger geschriebenes Verzeichniss von 30 Fugenthemas, welches die Ueberschrift hat: »*Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta*«. Seyfried hat das Verzeichniss ziemlich genau aufgenommen S. 204 unten bis 206; nur das 17. Thema muss nicht in Es-dur, sondern in D-moll stehen.

Vorhanden sind 29 vollständige einfache Fugen, welche Beethoven bei Albrechtsberger componirt hat und deren Themas sämmtlich jenem Verzeichniss entnommen sind. Seyfried hat mehrere aufgenommen. Diese sind:

Seite 185 bis 188, 3 zweistimmige Fugen in B-dur, C-dur und G-dur. Alle Anmerkungen bei Seyfried innerhalb der Systeme und unmittelbar vor, zwischen und nach diesen Fugen stehen nicht im Manuscript. Nur das »Lic.« (Licenz) im 14. Takt der ersten Fuge ist echt und eine Anmerkung Albrechtsberger's.

Seite 192—197, 3 dreistimmige Fugen in D-moll, B-dur und G-dur. Auch hier findet sich von den Anmerkungen, welche Seyfried innerhalb der Systeme und zwischen den Fugen bringt, keine Spur im Manuscript. Die Bemerkungen, welche Albrechtsberger hier und da gemacht hat, hat Seyfried weggelassen.

Seite 206—217, 3 vierstimmige Fugen in A-moll, C-dur und B-dur. Bei Seyfried finden sich Aenderungen. Die zweite Fuge z. B., welche zweimal handschriftlich vorliegt, soll vier Takte früher mit einem Dreiklang auf C, und die dritte Fuge einen Takt früher mit einem Dreiklang auf B schliessen.

Ausser diesen Fugen über gegebene Themas gehören dem Unterrichte bei Albrechtsberger an die zwei bei Seyfried S. 197 bis 203 und S. 217 bis 227 stehenden Fugen in E-moll und F-dur. Die letztere ist jedoch schon mit Benutzung des doppelten Contrapunkts in der Octave geschrieben.

Albrechtsberger lässt in seinem Lehrbuch auf die einfache Fuge die Umkehrung (Nachahmung in der Gegenbewegung) folgen. Es ist denkbar, dass dieser Gegenstand in gleicher Folge auch beim Unterrichte Beethoven's berührt wurde. Theoretisches darüber und Uebungen von Beethoven finden sich jedoch nicht vor. Das Stück, welches Seyfried S. 302—307 bringt, liegt zwar in einer Handschrift Beethoven's vor; es ist aber nicht von ihm componirt, sondern es gehört zu einer Composition von Händel, zu welcher auch die bei Seyfried Seite 349—352 und Seite 348 unten vorkommenden und ebenfalls in Beethoven's Handschrift vorliegenden Stücke gehören[1]).

Nach der Umkehrung wird in Albrechtsberger's »Anweisung« die Fuge mit einem Choral (der fugirte Choral) gelehrt. Unter Beethoven's Arbeiten finden sich drei Fugen, die hier zu nennen sind. Sie stehen theils zwischen einfachen Fugen, theils zwischen Arbeiten zum doppelten Contrapunkt in der Octave, mögen also den Uebergang gebildet haben von der einen Form zur andern. Zwei davon hat Seyfried aufgenommen Seite 233—245, jedoch sind wieder Stellen geändert und Albrechtsberger's Anmerkungen weggelassen. Die Fugen liegen zwei-, zum Theil dreimal in Beethoven's Handschrift vor.

---

[1]) In Betreff der verschiedenen Bearbeitungen, in welchen die Stücke in Händel's Ouverture zu Esther und in dessen »*Six Sonatas for Two Violins, Two Hautboys*« u. s. w. vorkommen, lässt sich verweisen auf die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« vom 3. Februar 1869.

Das wären also die Fugenarbeiten Beethoven's bei Albrechtsberger. Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu nennen, zunächst diejenigen, welche sich den früher angeführten Schriften aus dem Jahre 1809 anschliessen.

In dem Heft, welches die Ueberschrift »Materialien zum Kontrapunkt« hat, beginnen zwei getrennte Auszüge wie folgt:

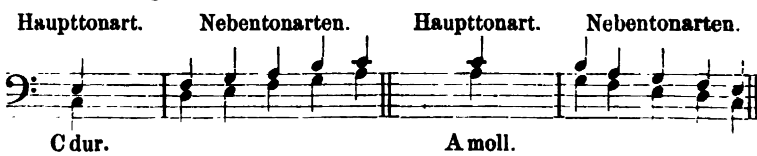
Von der Fuge.

Die Tonart wird durch den Umfang der Quarte und 5te, die innerhalb der 8. liegen, bestimmt, nach welchen Gränzen sich die [Sätze der] Fuge richten müssen. Nemlich wenn die erste den Bezirk der 5te einnimmt so darf die folgende die Gränze der Tonart oder der 8. nicht überschreiten, sondern muss im Bezirk der Quarte bleiben und so auch im Gegentheil . . . . u. s. w. [Dazu Beispiele und Fugen.][1])

Bei zweistimmigen Fugen wenn die zweite Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten Schwung führen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und Fugen.][2])

Auf einigen losen Blättern und Bogen (zusammen 10 Seiten), welche auch dem Jahre 1809 angehören und wahrscheinlich ursprünglich mit andern, verlorenen Blättern zusammen ein Heft bildeten, finden sich folgende Stellen:

Für die gewöhnliche Modulation —



[1]) Vorlage: Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in der Uebersetzung von Mizler, S. 123—126. Dazu die Beispiele Tab. XXII, Fig. 12—14; Tab. XXIII, Fig. 1—4; Tab. XXIV, Fig. 1—3; ferner die zweistimmige Fuge in Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790) Seite 176 und 177.

[2]) Albrechtsberger a. a. O. Seite 175 und 176. Dazu die zweistimmigen Fugen bei Albrechtsberger S. 178 bis 180, die Beispiele und Fugen bei Fux, Tab. XXV, Fig. 1, 2, 4—7 und Tab. XXVI, Fig. 1 bis Tab. XXIX, Fig. 1.

nur fünf Nebentonarten welche in Durtönen hinauf in Molltönen herab, sammt ihren natürlichen Terzen sich hier befinden. Dienlich zu einer langen Fuge, Konzert, Sinfonie: Die angezeigte Ordnung wie diese T. aufeinander folgen, ist nicht immer zu beobachten. C-dur und A-moll haben gleiche Verwandte, eben so G-dur und E-moll und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unterterzen . . . . u. s. w. [1]).

Von der Fuge.

Die antwortende Stimme ahmt in der Oberquinte oder Unterquarte oder auch in der Ober- oder Unteroktave das Thema nach. Bleibt sich der Gegensatz in allen Stimmen gleich, so kann er auch das zweite Thema heissen, dann ist's eine Doppelfuge. Behält er nicht den nehmlichen Gesang eine einfache Fuge. Geht der Satz vom Hauptton in seine Ober 5, so geht die Antwort von der 5 in den Hauptton . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [2]).

Nach altem Gebrauch hat eine regelmässige Fuge 5 Tonarten zu verwandten, die schon oben angegeben. Da man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz, oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung in den verwandten Tonarten gibt . . . . u. s. w. [3]).

Die Eintritte sind die schönsten zu Anfange sowohl 3- als mehrstimmiger Fugen, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten . . . . u. s. w. [4]).

Es gibt auch Fugensätze welche in der 2, 3, 4, 6, 7 der Tonica anfangen . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [5]).

Was dem Hauptsatze (*thema*) wenn die zweite Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heisst der Gegensatz . . . . u. s. w. [6]).

Seyfried hat diese Auszüge benutzt, aber sehr verändert in seinem Buche Seite 181 bis 185 und Seite 189 (Zeile 8 von unten) bis Seite 192. Was er übrigens Seite 185 (Zeile

[1]) Albrechtsberger Seite 9 bis 10 oben.

[2]) Albrechtsberger Seite 171—175 und 189—194 (mit Beispielen der Beantwortung, Vergrösserung, Verkleinerung u. s. w.).

[3]) Ebenda Seite 195, 196.

[4]) Ebenda Seite 197.

[5]) Ebenda Seite 197—199.

[6]) Ebenda Seite 171.

4 bis 7, 13 und 14) und Seite 192 (Zeile 6 ff.) sagt, davon steht kein Wort im Manuscript.

Ausser einem Blatte, welches die 5 Bestandtheile der Fuge kurz erklärt und welches von Seyfried S. 189 benutzt wurde, sind noch vier Auszüge zu erwähnen, welche verschiedenen Zeiten, überhaupt aber einer spätern Zeit als 1809 angehören. Jeder Auszug zeigt eine Mischung von Stellen aus Albrechtsberger's »Anweisung« und aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil. Der Inhalt bezieht sich meistens auf Beantwortung der Themata und auf Durchführung, und in dieser Gemeinsamkeit des Inhalts kommt es vor, dass Stellen, welche den beiden genannten Werken entlehnt sind, wiederholt vorkommen. Um ein Bild zu geben, theilen wir den Inhalt zweier Auszüge mit. Zuerst folgende Stelle:

Alb—r u. Ma—g[1]) zusammen schreiben: Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen; die alsdenn in der 3. Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen. Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, nimmt die 2. eintretende Stimme den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung). Dies gilt wohl mehr von zweistimmigen Fugen. Bei der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme eintritt, wo er nicht zuletzt war.

Nun die andere Stelle:

Nach der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme (es braucht dieselbe Stimme, womit die Fuge angefangen, nicht zu sein) eintritt, wo er nicht zuletzt war (ausgenommen wenn Abkürzungen vorher in andern u. derselben Stimme

---

[1]) Albrechtsberger und Marpurg. Vgl. des Letzteren »Abhandlung« 4. Hptst. 3. Abschn. (Ausgabe v. J. 1753 S. 122 f.) und des Ersteren »Anweisung« (1790) S. 175 f. Eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben von Marpurg's Abhandlung ergiebt, dass Beethoven die Ausgabe v. J. 1753 gebraucht hat.

geschehen). Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, oder wenn man will, die Antwort etwas näher oder eigentlich zu sagen auf die zweite eintretende Stimme (wenn es nöthig oder wenn man will) den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung) wenn viele Arten der engen Nachahmung bei dem Satze möglich sind oder sonst die Fuge nicht zu lange werden soll. Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen, die Stimme welche alsdenn in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen.

In einem dritten Auszug wird derselbe Gegenstand nach denselben Vorlagen vorgenommen. Seyfried scheint einen von diesen Auszügen Seite 203 unten bis S. 204 benutzt zu haben.

Von den doppelten und mehrfachen Contrapunkten hat Beethoven bei Albrechtsberger folgende Arten durchgenommen: den doppelten Contrapunkt in der Octave, den in der Decime oder Terz, den in der Duodecime oder Quint, und den dreifachen Contrapunkt in der Octave. Die darauf bezüglichen Blätter geben ein ziemlich klares Bild von dem Gange und von der Art des Unterrichts. Zuerst erscheinen die beim doppelten Contrapunkt in der Octave üblichen Ziffern- und Noten-Schemata mit Erklärungen und Bemerkungen, dann Beispiele, alles von Albrechtsberger geschrieben. Aus einer Bemerkung geht hervor, dass Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 benutzt wurde. Albrechtsberger schreibt nämlich: »Das Uebersetzen taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im 2. Beispiele S. 279 zu ersehen ist«. Das gemeinte Beispiel findet sich nur auf der bezeichneten Seite in der erwähnten Ausgabe. Dann erscheint von Beethoven's Hand ein Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, 5. Abschnitt, S. 11—20), welcher beginnt wie folgt: »Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunkt der Octave. 1) Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen. 2) Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen. 3) Auch mitten in einem Satz ist sie überall zu vermei-

den« .... u. s. w. Später schreibt Beethoven Uebungen. — Was Albrechtsberger über den doppelten Contrapunkt in der Decime und über die folgenden Contrapunkte schreibt, stimmt der Sache nach mit dem überein, was in seinem gedruckten Lehrbuch steht. Nur ist alles gedrängter gefasst.

Was Seyfried aus dem theoretischen Theil des Unterrichts in sein Buch aufgenommen hat, erscheint mit Stellen aus andern, noch zu erwähnenden Schriften durcheinander gemischt. Die Stelle Seite 247 Zeile 7 von unten bis S. 248 unten ist mit den Beispielen dem erwähnten Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« entnommen. Die Seite 247 oben, Seite 270 bis Seite 271 oben und Seite 308 bis 311 stehenden Beispiele sind von Albrechtsberger geschriebene Beispiele. Auch die Textstelle Seite 258, Zeile 1—21, ist von Albrechtsberger geschrieben. Jedoch hat Seyfried wiederum Wörter und Noten geändert.

Beethoven's Uebungen im doppelten und mehrfachen Contrapunkt füllen ungefähr 70 Seiten in Querfolio. Vorhanden sind 34 kleinere Uebungen mit ihren Versetzungen und (mit Ausschluss der früher erwähnten vierstimmigen Fuge in F-dur — bei Seyfried Seite 217 ff.) 8 Fugen. Ueberall ist Albrechtsberger's verbessernde und erläuternde Hand bemerkbar. Seyfried hat einen Theil davon aufgenommen Seite 276 (von Nr. 1 an) bis 299 und Seite 312 bis 325; das sind zusammen drei kleine Sätze und fünf Fugen.

Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu erwähnen. Das Meiste über doppelten Contrapunkt findet sich in einem Heft, welches seiner äusseren Beschaffenheit nach sich den Schriften aus dem Jahre 1809 anschliesst. Das Heft umfasst 46 Seiten, ist aber jetzt nicht mehr so vollständig, wie es vor 40 Jahren war. Im Anfang sind zwei Blätter abgerissen. Auch mag in der Mitte ein Blatt fehlen. Zuerst erscheinen Beispiele aus Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790 S. 281 und 282. Dann schreibt Beethoven in Bezug auf den doppelten Contrapunkt in der Octave weiter:

Wegen der reinen 5 ist noch anzumerken, dass [man] [1]) sie nicht

[1]) Beethoven hat das eingeklammerte Wort vergessen.

sprungweise, auch nicht wenn beide Stimmen stufenweise einhergehen, anbringen darf . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Wenn jede Thesis oder jeder Anfang des Takts entweder die widrige . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.] [2])

Wenn in der Komposizion eines zweistimmigen kontrapunktischen Satzes von dieser Gattung nur die 3, 6te und 8ve . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [3])

In dieser Fuge wird gezeigt, wie durch Hülfe des doppelten Kontrapunkts in der 8ve der Gegensatz eingeführt wird. [Dabei eine Fuge von Fux. Dann kommen Beispiele mit Bemerkungen [4]) und zuletzt eine Fuge von Albrechtsberger [5]). Beethoven schreibt dann weiter:]

Vom K. der 10me.

Hier kann eine von beiden Stimmen in die Decime, nach Weglassung einiger Konsonanzen oder Dissonanzen, entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Regeln. 2 Terzen und zwei 10men können in der geraden Bewegung nicht aufeinander folgen, weil aus jenen zwei 8ven aus diesen zwei Einklänge durch die Verkehrung entspringen würden . . . . u. s. w. [6]).

Dieser K. heisst *Contrapunctum duplex in decima acuta*, wenn . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [7])

Es ist hier wie im vorigen Kontrapunkt, wenn jede Thesis entweder die Gegenbewegung oder die Seitenbewegung hat, so kann . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [8])

Hier oder da muss man des Gesanges wegen ein Intervall erniedrigen oder erhöhen, welches erlaubt ist. In der wirklichen Aus-

---

1) Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S. 283 bis 285.

2) Fux' »*Gradus*« deutsch Seite 142 und Tab. XXXI, Fig. 8.

3) Albrechtsberger S. 287—290.

4) Fux, S. 142, 143 und Tab. XXXII, Fig. 1—3.

5) »Anweisung« S. 293—297.

6) Fux, S. 144.

7) Albrechtsberger S. 297—301.

8) Fux, S. 145; Tab. XXXIII, Fig. 6, 7 und Tab. XXXIV, Fig. 1.

arbeitung braucht[1]) die Verkehrung nicht gleich von Anfang angebracht werden, und bis zu Ende fortgeführt werden: sondern . . . . u. s. w.[2]).

Fängt man aber im Hauptton an, so kann man bei der Versetzung . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][3])

Soll der Kontrap. in 4 Stimmen angebracht werden, so kann diese . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.][4])

Nun wird gezeigt, wie dieser K. in der Komposition zu brauchen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und eine Fuge von Fux[5]), ferner zwei Fugen von Albrechtsberger[6]). Beethoven schreibt weiter:]

Doppelter K. in der Duodecime.

Hier kann die eine unter zweien oder mehreren Stimmen in der Duodecime entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Alle Intervalle, wie die Reihe von Zahlen zeigt . . . . u. s. w.[7]).

Schon in den andern Kontrapunkten haben wir gesehen, dass auch die Linienreihen müssen versetzt werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][8])

6[te] Regel. Will man aus einem zweistimmigen Satze einen 4stimmigen machen, welcher durchaus in 12[men][9]) einhergehen soll . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][10])

---

1) Schreibfehler Beethoven's für »muss«. Seyfried hat S. 261 auch »braucht«.

2) Vorlage: Fux, S. 146.

3) Albrechtsberger, S. 308—310.

4) Fux, S. 146; Tab. XXXIV, Fig. 4.

5) Fux, S. 146, 147; Tab. XXXIII, Fig. 8; Tab. XXXIV, Fig. 2, 3, 5, 7, 8; Tab. XXXV, Fig. 1.

6) »Anweisung«, S. 316 ff. und 320.

7) Fux, S. 148, 149.

8) Albrechtsberger, S. 326—334.

9) Beethoven hat hier einen Druckfehler mitabgeschrieben. Statt »12men« (Duodecimen) muss es heissen: Decimen. In der 3. Auflage von Albrechtsberger's »Anweisung« ist die Stelle geändert. Seyfried hat (S. 269) auch »Duodecimen« geschrieben.

10) Albrechtsberger, S. 327, 334—337 und 344.

Kontrapunkt zu zwei Stimmen in der 12. Die 6te und 7 in die 6te aufgelöset sollen hier nicht gebraucht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Von der Umkehrung oder Verkehrung.

Die Komposition, die keine Bindungen von Dissonanzen hat, kann auf zweierlei Art im Gegentheil verkehrt werden — erstlich durch das Gegentheil schlechtweg, hernach durch das verkehrte Gegentheil — beim Gegentheil schlechtweg steigen die Noten so zuvor hinuntergestiegen [2]) nun herunter . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und Fugen.] [3])

Die Umkehrung ist vierfach. Die erste heisst die platte *(simplex)* wenn man nemlich alle Noten eines Fugensatzes also verkehrt, dass die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen, herabgehen oder springend hervorgebracht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [4])

Doppelfuge.

Die Doppelfugen mit zweien Hauptsätzen *(subjectis)*, wenn sie auch 3, 4 oder mehrstimmig sind, haben fast keinen Unterschied von einer Fuge des doppelten Kontrap. in der 8ve — man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn die Repercussion vollendet ist, antworten lassen. Die meisten Doppelfugen . . . . u. s. w. [5]).

Mit den zwei Beispielen, welche in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 353 vorkommen, bricht das Manuscript ab.

In Seyfried's Buch sind diesem Heft entnommen die Notenbeispiele: Seite 251 mitten bis 257, S. 259 bis 268, S. 271 mitten bis 276 oben, S. 300 und 301; die Textstellen: S. 258 Zeile 11 von unten bis S. 259, S. 261 unten bis S. 262, S. 267

---

[1]) Fux, S. 149—151; Tab. XXXIV, Fig. 6 und 9—11; Tab. XXXV, Fig. 2—4; Tab. XXXVI, Fig. 1—7; Tab. XXXVII, Fig. 1, 2, 5; Tab. XXXVIII, Fig. 1 und 2.

[2]) Schreibfehler Beethoven's.

[3]) Vorlage: Fux, Seite 152—156; Tab. XXXVI, Fig. 8—10; Tab. XXXVII, Fig. 6; Tab. XXXVIII, Fig. 3 bis Tab. XXXX, Fig. 4.

[4]) Albrechtsberger, S. 212—214.

[5]) Albrechtsberger, S. 351—353.

bis 270, S. 300, 301, 307, 308, 311 mitten bis S. 312. Jedoch sind wiederum durchgehends Wörter und hin und wieder Noten geändert. Die Seite 301 (Zeile 11 und 12 von unten in Parenthese stehenden Worte kommen nicht im Manuscript vor und können nur eine Zuthat Seyfried's sein. Was Seyfried S. 246 bis 251 bringt, ist grösstentheils nicht zu belegen, würde aber ohne Zweifel zu belegen sein, wenn das Manuscript vollständig wäre. Die in jener Stelle erkennbaren Vorlagen schliessen sich den früher angegebenen an und sind zum Theil: Fux' »*Gradus*«, deutsch, S. 139—141, Tab. XXXI, Fig. 4—6, und Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 280.

Der Kanon ist bei Albrechtsberger etwas kurz abgefertigt worden. Theoretisches darüber findet sich nicht vor. Beethoven's Arbeit beschränkte sich auf das Abschreiben einiger in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 397 und 399 vorkommenden Kanons und auf das Umsetzen derselben aus der verschlossenen Form in die offene und in die Entwurf-Form, ferner auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Kanons im Einklange. Von Räthsel-Kanons u. dgl. zeigt sich keine Spur. Die bei Seyfried Seite 327 bis 333 oben stehenden drei Kanons sind von Beethoven bei Albrechtsberger geschrieben. Seyfried hat aber geändert. Der zweite Kanon z. B. steht bei Beethoven im Sopran-Schlüssel und eine Octave höher.

Aus späterer Zeit und den Schriften v. J. 1809 sich anschliessend liegen auf 16 Seiten Auszüge über Kanon vor. Beethoven schreibt:

Vom Canon.

Canon ist eine Art Fuge, in welcher aber die strengste Nachahmung herrschen muss — im Kanon muss die strengste Nachahmung von Anfang bis zu Ende sein. Er kann endlich oder unendlich sein — rückgängig *cancrizans* — *per figuram augmentationis*, *diminutionis* wie die künstlichen Fugen — ein doppelter, ... u. s. w. [Mit Beispielen.] [1])

---

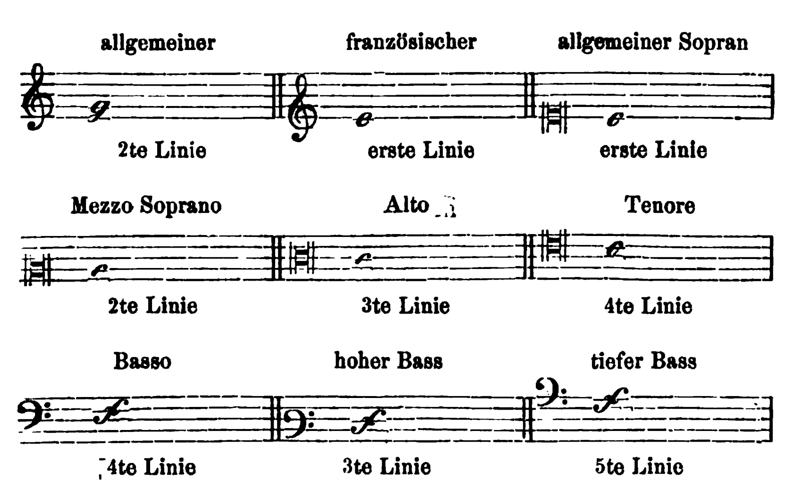
[1]) Vorlage: Albrechtsberger, a. a. O., S. 380—383.

Die *canones* in der 2 3 4 5 6 7 9 sind *a due* härter zu erfinden als die des 1 oder 8 — . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Soll der Canon nicht im 1, sondern in der Ober5 und Ober8 oder in der Unter5 und Unter8 beantwortet werden, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, die sich in der Ordnung folgen werden, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Taktzeichen zu setzen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [2])

Räthselcanones.

Dieser hat weder Zeichen noch Zahlen noch Buchstaben der 4 Singstimmen, und oftmal auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wenn ein solcher C. wobei höchstens *a tre a quattro* geschrieben steht, vorkommt, so muss man ihn durch allerlei Intervalle suchen aufzulösen, entweder durch die obern oder untern d. i. ober2, oder unter2, ober3, unter3 etc. bis er die ächten Antworten trifft; oftmals auch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängig verkehrte Bewegung, auch durch die 3 Schlüssel nemlich: deren Versetzungen, welche sich neunmal versetzen lassen —



Auch muss man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspiren, durch ganze oder halbe Takte, auch durch anderthalb oder mehrere,

1) Ebenda, S. 383—397.
2) Ebenda, S. 398 u. 399.

durch Vergrösserung oder Verkleinerung die Auflösung suchen — Wir irren allesammt nur jeder irret anders — Kirnberger [1]).

Mit diesen Worten hören die Schriften aus dem Jahre 1809 auf. Seyfried hat den letzten Abschnitten entnommen die Stellen in seinem Buch: Seite 326 bis 327 oben und S. 333 mitten bis 335 oben. Was er Seite 336 über den Räthsel-Kanon bringt, lässt sich mit Ausnahme der wenigen Stellen, welche in Beethoven's letztem, vorhin vollständig mitgetheiltem Auszug vorkommen, nicht belegen. Offenbar hat Seyfried jenen Auszug benutzt, aber Aenderungen darin vorgenommen und Eigenes hinzugefügt. Die zwei Beispiele, welche Seyfried Seite 335 und 336 bringt, sind in Beethoven's Handschrift nicht vorhanden. Es ist aber möglich, dass Seyfried eine geschriebene Vorlage hatte. Gedruckt findet man die Stücke in Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil, Tab. VIII, Fig. 3 und Tab. IX, Fig. 6.

Jetzt ist noch ein einzelnes Blatt anzuführen, welches keiner der bisher genannten Schriften angehört. Es enthält Bemerkungen über den Umfang der Singstimmen, über deren Register u. dgl. Beethoven's Vorlage dabei war das 6. und 7. Kapitel in der ersten Abtheilung der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig um 1804 erschienenen Singeschule des Conservatoriums in Paris. Seyfried hat es benutzt in seinem Buche Seite 338. Von dem, was Seyfried Seite 338 unten bis Seite 348 mitten über das Recitativ bringt, ist handschriftlich nichts vorhanden. Es ist aber möglich, dass geschriebene Vorlagen ursprünglich da waren. Beethoven's Vorlagen mit Einschluss der Beispiele wären dann gewesen: Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung Seite 193 bis 195, und Sulzer's »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, Artikel: Recitativ.

Ich bin nun mit den Handschriften zu Ende.

---

[1]) Albrechtsberger, S. 415. Bei dem französischen Violinschlüssel hat sich Beethoven verschrieben; statt *e* muss der Buchstabe *g* auf der ersten Linie stehen.

Seyfried's Buch, wenn man es stückweise auseinanderlegt und wenn man absieht von den Aenderungen und Zuthaten, lässt sich bis auf einen Bruchtheil durch die vorhandenen Handschriften belegen. Von den ersten 336 Seiten des Buches lassen sich etwa 34 Seiten nicht belegen[1]. Von diesen 34 Seiten würden sicher die meisten belegbar sein, wenn die handschriftliche Sammlung so vollständig wäre, wie sie es vor 40 Jahren war.

In meinen Mittheilungen bin ich, ohne auf die chronologische Folge der Handschriften besondere Rücksicht zu nehmen, nach Fächern vorgegangen, nämlich so, wie die einzelnen Theile der Compositionslehre auf einander folgen. Eine solche Darlegung mag der Uebersichtlichkeit wohl einigen Eintrag gethan haben; sie geschah aber nicht ohne Grund und hauptsächlich deswegen, um mit dem Buche Seyfried's so viel als möglich parallel zu bleiben. Es erübrigt nun, um eine andere Betrachtungsweise anzunehmen, die Handschriften so zu sondern, wie sie nach Grund und Zeit ihrer Entstehung zusammengehören.

Die Handschriften lassen sich in fünf Gruppen theilen. Zuerst kommen die Schriften, welche dem Unterricht bei Joseph Haydn angehören. Vorhanden sind 245 Uebungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten. Diese Uebungen können den für den Unterricht

[1] Folgende Stellen waren handschriftlich nicht zu belegen: Seite 51 unten bis 52, Text und Beispiele (Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«); Seite 73—74, Text und Beispiele (Vorlage: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«); Seite 75—87 oben, 12 Seiten (wahrscheinlich dem Unterricht bei J. Haydn angehörend); Seite 100—101 oben, eine Seite Text (Seyfried's Zuthat?); Seite 134 unten bis 137, 3 Seiten Text und Beispiele (Vorlage: Fux' »*Gradus ad Parnassum*«); Seite 139 unten bis 142 oben, 4 Beispiele (von Fux); Seite 145, ein Beispiel (von Fux); Seite 155, ein Beispiel (Product Seyfried's?); Seite 156—159, Text und 8 Beispiele (Zuthat Seyfried's aus Preindl's »Wiener Tonschule«?); Seite 227 bis 232, eine vierstimmige Fuge (von?); Seite 335 und 336, 2 Kanons (aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«).

anzunehmenden Zeitraum von einem Jahre (von Ende 1792 bis Ende 1793 oder Januar 1794) schwerlich ausfüllen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass den contrapunktischen Uebungen als Einleitung eine gedrängte Lehre vom Contrapunkt überhaupt, von der Natur der Consonanzen und Dissonanzen, von deren Behandlung in den verschiedenen contrapunktischen Gattungen u. dgl. vorherging. Es ist ferner wahrscheinlich, dass Haydn, wie er es bei andern Schülern pflegte, auch seinem Schüler Beethoven ein geschriebenes Compendium in die Hand gab, welches jene einleitenden contrapunktischen Elemente enthielt. Dieses Compendium oder Elementarbuch mag, als Seyfried sein Buch zusammenstellte, noch vorhanden gewesen sein und den Stoff geliefert haben zum Anfang seines zweiten Abschnittes (Seite 75 bis 87 oben), welcher sonst nicht zu belegen ist. Allein auch hiermit ist jener Zeitraum noch nicht ausgefüllt. Will man noch weiter zurückgehen, so kann man die Vermuthung aufstellen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbass-Uebungen begonnen, wobei dann wohl das von Haydn geschätzte Lehrbuch Ph. E. Bach's zu Grunde gelegt werden konnte [1]).

Auf den Unterricht bei Joseph Haydn folgte der bei Albrechtsberger. Er mag im Januar 1794 begonnen und etwas über ein Jahr gedauert haben. Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Contrapunkt, Nachahmung, einfache Fuge, fugirten Choral, die doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime, Doppelfuge, dreifache Fuge und Kanon, theils in strenger, theils in freier Schreibart. Seyfried stellt die von ihm herausgegebenen »Studien« so dar, als ob alles, was darin vorkommt, dem Unterrichte Beethoven's bei Albrechtsberger angehörte [2]). Man braucht wohl weiter keine

[1]) A. C. Dies sagt Seite 38 seiner »biographischen Nachrichten«: »Nach seinem (J. Haydn's) Urtheile sind (Ph. E.) Bach's Schriften das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien«.

[2]) Zu verweisen ist auf das Vorwort und auf S. 5 im Anhang der »Studien«.

Worte zu verlieren, um die Unverträglichkeit einer solchen Darstellung mit dem Ergebniss unserer Untersuchungen nachzuweisen. In Wahrheit kann nur der kleinste Theil der »Studien« auf den Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger zurückgeführt werden. Das Meiste, was darin vorkommt, liegt ausserhalb dieses Unterrichtes und gehört, abgesehen von allen Aenderungen, andern Arbeiten an. Bei jenem kleinsten Theil hat es sich Seyfried nun gar bequem gemacht. Er hat nämlich von den von Beethoven geschriebenen Uebungen nur solche aufgenommen, welche ihm in Reinschrift oder deutlich geschrieben vorlagen. Diejenigen Uebungen, welche in Folge mancher Aenderungen schwer zu lesen sind, hat er weggelassen. So ist es zu erklären, wenn Seyfried von den Uebungen im strengen einfachen Contrapunkt keine einzige aufgenommen hat. Wollte man aus seinem Buche die dem Cursus bei Albrechtsberger angehörenden Stellen zusammenstellen, und könnte man hierbei absehen von allen Unrichtigkeiten: so würde man doch ein lückenhaftes und falsches Bild bekommen. Auch auf die Beethoven beigelegten Randglossen, mit denen das Buch Seyfried's so reich gewürzt ist, brauchen wir nicht näher einzugehen. Thatsache ist, dass in allen Handschriften, welche dem Unterrichte bei Albrechtsberger angehören oder irgendwie in Verbindung damit gebracht werden können, keine einzige von jenen »sarkastisch hingeworfenen Randglossen« zu finden ist. Beethoven's Randbemerkungen, welche darin vorkommen und welche wir überall, wo es thunlich war, angeführt oder mitgetheilt haben, sind ganz anderer Art, als die von Seyfried gebrachten. Sie zeigen, dass Beethoven bei der Sache war und darauf einging. Es wäre auch unerklärlich, was Beethoven hätte vermögen können, den Unterricht bei einem Lehrer fortzusetzen, mit dem er sich, nach Seyfried's Darstellung, schon beim einfachen Contrapunkt im Widerspruch befand. Stand es doch in seiner Macht, jeden Augenblick abzubrechen.

Als dritte Gruppe erscheinen die wenigstens 200 Querfolio-Seiten füllenden Auszüge Beethoven's aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, Contrapunkt, Fuge,

doppelten Contrapunkt und Kanon. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Handschriften lässt ihre äussere Beschaffenheit keinen Zweifel übrig. In welcher Folge sie geschrieben wurden, kann nicht bestimmt werden; doch macht die Natur der Sache es wahrscheinlich, dass sie so niedergeschrieben wurden, wie die Gegenstände, die sie behandeln, in der Compositionslehre auf einander folgen. Es mögen also die Schriften über Generalbass den Anfang gemacht haben. Aus früheren Ermittelungen wissen wir, dass die »Materialien zum Generalbass« im zweiten Viertel des Jahres 1809 in Angriff genommen wurden. Besondere Merkmale, aus welchen man Schlüsse ziehen könnte auf die Entstehungszeit der andern, über Contrapunkt, Fuge u. s. w. handelnden Schriften, haben sich nicht gefunden. Es ist aber mit Sicherheit aus der Beschaffenheit der Handschrift, aus der Gleichheit des Papieres und aus andern äusseren Erscheinungen zu entnehmen, dass sämmtliche hierher gehörige Schriften, so zu sagen, in einem Zuge niedergeschrieben wurden. Man wird also schwerlich irren, wenn man sie sämmtlich in das Jahr 1809 versetzt. Eine Heftung und Sonderung der Schriften je nach ihrem Inhalt scheint etwas später vorgenommen zu sein, wobei dann ein Theil in Unordnung gerathen sein mag, so dass man hier und da über den Gang, den Beethoven gewollt, zweifelhaft werden kann.

Dass die Schriften, wie früher bemerkt, für den Unterricht bestimmt waren, dafür lässt sich Folgendes geltend machen. Erstens sagt es Beethoven selbst in der früher mitgetheilten Bemerkung: »ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen« u. s. w. Zweitens ist ein wahrscheinlich i. J. 1817 geschriebener Brief[1]) anzuführen, in welchem Beethoven sich von T. Haslinger den »Kirnberger« erbittet und dann sagt: »Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunkt, und mein eigenes Manuscript hierüber habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können«. Unter dem eigenen Manuscript kann Beethoven nur die in Rede stehenden

[1]) Der Brief steht S. 37 im Anhang von Seyfried's »Studien«.

Auszüge (über Contrapunkt) verstanden haben. Drittens lässt die Beschaffenheit einiger vorgenommenen Gegenstände z. B. Bezifferung) keine andere Erklärungsweise, als die obige, zu.

Es ist nun ferner sehr wahrscheinlich, dass die Auszüge durch den Unterricht des Erzherzogs Rudolf veranlasst wurden. Diese Vermuthung gründet sich hauptsächlich darauf, dass der Erzherzog der einzige Schüler Beethoven's war, für den sich die Herstellung eines so (über-)vollständigen theoretischen Apparates lohnen konnte. Wann dieser Unterricht begann, lässt sich nicht genau bestimmen. Es lassen sich aber die vorhandenen Angaben mit dem Datum der Handschriften in Einklang bringen. Schindler sagt (Biogr. I, 165), im Jahre 1808 sei die musikalische Fortbildung des Erzherzogs den Händen Beethoven's anvertraut worden. Schindler sagt aber nicht, ob der Unterricht im Clavierspiel oder in der Composition bestanden habe. Auch giebt er keine nähere Quelle an. Aus späteren Jahren sind Briefe und andere Handschriften vorhanden, welche mit Sicherheit auf einen Unterricht in der Composition schliessen lassen[1]). Dass Beethoven zur Zeit, als er seine Auszüge machte, in ein gewisses näheres Verhältniss zum Erzherzog getreten war, geht aus der Widmung des im August 1808 erschienenen G-dur-Concertes und daraus hervor, dass der Erzherzog sich am 1. März 1809 an der Aussetzung eines Gehaltes für Beethoven betheiligt hatte. Wenn, was wir annehmen wollen, der Unterricht im Jahre 1808 begann, dann musste er im folgenden Jahre eine längere Unterbrechung erleiden; denn der Erzherzog war, wahrscheinlich durch die Annäherung der Franzosen und durch die Besetzung Wiens veranlasst, ungefähr neun Monate von Wien abwesend. Man weiss das aus den Widmungen der Sätze der Claviersonate in Es-dur Op. 81ª. Das Original-Manuscript des ersten Satzes dieser Sonate hat die Aufschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kai-

[1]) Als eine Frucht des Unterrichtes lassen sich die i. J. 1819 bei Steiner in Wien herausgekommenen Variationen des Erzherzogs über ein von Beethoven gegebenes Thema in G-dur bezeichnen.



serl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«: und das Autograph des letzten Satzes war überschrieben: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des Verehrten Erzh. Rudolf den 30. Jannar 1810«. Stellt man diese Data mit den früheren zusammen, so kann man sagen: Beethoven habe die Abwesenheit des Erzherzogs benutzt, um seine Auszüge zu machen und um sich für den wieder aufzunehmenden und voraussichtlich langdauernden Unterricht theoretisch sicher zu stellen. Dass nun Beethoven, statt sich bei jedem oder bei mehreren Gegenständen an ein oder zwei übereinstimmende Lehrbücher, z. B. beim Generalbass nur an Türk's Anweisung zu halten, aus sieben Büchern einen Ballast zusammenbrachte, in welchem verschiedene, zum Theil sich widersprechende Systeme sich berühren, das ist eine Erscheinung, welche uns merkwürdig dünkt und welche wohl an einem andern Orte einer Betrachtung werth ist.

Als vierte Gruppe der Handschriften, und geschieden von den zusammengehörenden Schriften aus dem Jahre 1809, sind die zu verschiedenen Zeiten entstandenen, nicht zusammengehörenden Aufzeichnungen Beethoven's zu betrachten. Sie umfassen 16 Seiten in Quer- und 16 Seiten in Hochfolio und betreffen grösstentheils die Fuge. Auch die von Beethoven abgeschriebenen Stücke anderer Componisten (Nachahmungssätze von Albrechtsberger, Stücke von Händel, Ph. E. Bach u. a. m. können dazu gerechnet werden.

Endlich dürfen nicht unerwähnt bleiben die apokryphen Schriften, nämlich die von einer fremden und von Albrechtsberger's Hand geschriebenen contrapunktischen Uebungen und Beispiele.

Seyfried hat nun diese fünf Gruppen durcheinander geworfen. Uebungen, welche dem Unterricht bei J. Haydn oder Albrechtsberger angehören, stehen zwischen Stellen, welche Kirnberger's Schriften oder dem *Gradus ad Parnassum* von Fux entlehnt sind u. s. w. Dass bei einem solchen Verfahren von einem System, von der Einheit irgend eines Studiums nicht die Rede sein kann und dass eine wunderliche Arbeit zu Tage kommen musste, liegt auf der Hand.

Seyfried sagt in seinem Vorwort: »Ich habe mich mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand: ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beybehalten« u. s. w. Man wird sich in seinem Urtheile durch diesen Knoten, den Seyfried seinem Buche vorgeschürzt, nicht irre machen lassen. Man wird ihn einfach zerhauen. Gerade das Gegentheil von dem, was Seyfried sagt, ist wahr. Seyfried hat sich um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht: er hat sie weder genau noch vollständig wiedergegeben; er hat »des Autors eigene Worte und Ausdrücke« grösstentheils verändert u. s. w. [1]. Seyfried's Sündenregister liegt offen vor. Die Handschriften, welche ihm von T. Haslinger zur Bearbeitung übergeben wurden, waren bis auf einen kleinen Theil echt und authentisch. Seyfried aber ist mit masslosem Leichtsinn an die Arbeit gegangen. Das Buch, welches er zu Stande brachte, giebt weder ein Bild von den Studien Beethoven's bei J. Haydn, noch von denen bei Albrechtsberger, noch von Beethoven's eigenen Studien. Es ist also, als Ganzes genommen, falsch. Seyfried hat ferner den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, er hat Falsches aufgenommen, Randglossen hinzugefügt und Wichtiges weggelassen. Sein Buch kann also, im Einzelnen betrachtet, keinen Anspruch auf Authenticität machen. Die »Studien« sind kein authentisches, auch kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk.

---

[1]) Hier mag einer jetzt leicht zu erklärenden Erscheinung gedacht werden. Zur Zeit des Streites um die Echtheit des Seyfried'schen Buches erklärte sich der Hauptangreifer Schindler (vgl. Biographie Beethoven's, II, 308 ff.) zum Widerruf bereit, falls nachgewiesen würde, dass »sämmtliche Bestandtheile der Studien von Beethoven's eigener Hand geschrieben seien«. Diese Forderung wurde nicht erfüllt, und wäre es namentlich an Seyfried, als Herausgeber des Buches, gewesen, seine Sache zu vertreten und seinen Gegner durch Erfüllung seiner Forderung zum Schweigen zu bringen. Seyfried aber schwieg. Er schwieg, weil er schweigen musste. War doch zu befürchten, dass seine Fälschungen an's Licht kommen würden.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ZWEITE BEETHOVENIANA.

NACHGELASSENE AUFSÄTZE

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG,

VERLAG VON J. RIETER-BIEDERMANN.

1887.

Die folgenden Aufsätze haben sich im Nachlasse Nottebohm's vorgefunden. Ein Theil davon wurde seinem wesentlichsten Inhalte nach bereits in Zeitschriften mitgetheilt (I—XLII und theilweise auch LVI im »Musikalischen Wochenblatt« der Jahre 1875—1879, XLIII in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1873), erscheint aber hier vielfach umgearbeitet und erweitert. Die Einleitung musste nach vorhandenen Andeutungen zusammengestellt werden. Der letzte Aufsatz ist Fragment; er wird aber hier mitgetheilt, weil er doch zu einem Ergebniss führt. Bezüglich XLIII ist die Notiz Nottebohm's erwähnenswerth: »Wenn sich nachweisen lässt, dass der türkische Marsch und der Derwisch-Chor in der Musik zur „Weihe des Hauses" vorkamen, so muss der Aufsatz geändert werden. Es giebt dann keinen Zweifel mehr: Alle Nummern der „Ruinen von Athen" kamen in der „Weihe des Hauses" vor«.

E. Mandyczewski.

INHALT.

Einleitung.

Was diese Aufsätze sollen? Um es kurz zu sagen, es sollen (mit Ausnahme einiger, die ein anderes Ziel verfolgen) biographische Beiträge sein, das Wort „biographisch“ nur auf den schaffenden Künstler bezogen, und „Beiträge“, beinahe ausschliesslich aus Arbeitsbüchern und Skizzenblättern Beethoven's geschöpft.

Dass diese Arbeitsbücher und Blätter zu einer Kenntniss der Kunst Beethoven's und zur Geschichte seiner Werke in bedeutendem Grade beitragen können, darf als bekannt angenommen werden. Ihre Beitragsfähigkeit lässt sich, wenn man von Nebendingen absieht, als eine dreifache bezeichnen. Erstlich kann mit ihrer Hilfe die genaue Compositionszeit sehr vieler Werke, die Zeit, in der sie begonnen und beendigt wurden, bestimmt werden; dann machen sie uns in nicht ausgeführten Skizzen, in liegengebliebenen Arbeiten und in allerhand Bemerkungen mit künstlerischen Absichten Beethoven's bekannt, von denen wir auf einem anderen Wege nichts erfahren; endlich gewähren sie bis auf einen gewissen Punkt einen Blick in Beethoven's Werkstätte.

Beethoven ist der einzige von unseren grossen Componisten, bei dem man den Vortheil hat, zur Erlangung solcher Ergebnisse Skizzenbücher benutzen zu können. Von allen unseren anderen grossen Componisten ist es nicht bekannt, dass sie so skizzirt und so Skizzenbücher geführt haben, wie es Beethoven that. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass sie gar nicht oder im Vergleich mit Beethoven sehr wenig skizzirt haben. Dass Beethoven Skizzenbücher brauchte, hängt mit der Art seines

Schaffens zusammen. Beethoven hat langsam und mühsam gearbeitet. Die Gedanken kamen eruptionsweise zum Vorschein und mussten vielfach gewendet werden, bevor sie die endgiltige Form erhielten. Berücksichtigt man nun noch, dass Beethoven immer oder fast immer an einigen Werken zugleich arbeitete, so wird man es begreiflich finden, dass das Gedächtniss dem im Inneren unablässig vor sich gehenden Bildungs- und Umbildungsprocess nicht immer folgen konnte, und dass die Nöthigung eintrat, das Gefundene schriftlich festzuhalten. Das Skizziren, das Führen von Skizzenbüchern wurde zur Gewohnheit, zum Bedürfniss, das kleinste Stück musste entworfen sein, bevor es in's Reine geschrieben wurde. Beethoven hat seine Skizzenbücher überwacht, d. h. er hat früher geschriebene später durchgesehen. Stellen, die ihn anzogen, wurden dann abgeschrieben, und Compositionsarbeiten, die früher liegen gelassen wurden, wieder aufgenommen und zum Theil beendigt. Auf diese Weise sind das „Opferlied“ op. 121b, die Ouverture op. 115 und ein Theil der Bagatellen op. 119 fertig geworden. Bei der Composition grösserer Werke wurde die meiste Zeit auf's Skizziren verwendet. Erklärlich ist es, wenn Beethoven verhältnissmässig wenig Werke geschrieben hat. Er war wenigstens dreissig Jahre lang unablässig thätig, hat aber in dieser Zeit nicht so viel Werke hervorgebracht, als irgend einer von unseren anderen grossen Meistern in einer kürzeren Zeit. Hätte Beethoven so leicht und schnell gearbeitet, als beispielsweise Haydn und Mozart, so müsste die Anzahl seiner Compositionen wenigstens um die Hälfte grösser sein, als sie es wirklich ist.

Ohne das Geheimniss des Genius zu verrathen, geben die Skizzen Beethoven's eine Vorstellung von seinem Produciren. Sie veranschaulichen das bruchstückweise Entstehen und langsame Heranwachsen einer Composition. Für uns nun hat diese Art des Schaffens etwas Räthselhaftes. Das Räthselhafte liegt in erster und letzter Instanz in dem Kampf Beethoven's mit seinem Dämon, in dem Ringen mit seinem Genius. In diesen Skizzenbüchern hat der Dämon gehaust. Der Dämon aber ist entwichen. Der Geist, der ein Werk dictirte, erscheint nicht in den Skizzen. Die Skizzen offenbaren nicht das Gesetz, von

dem sich Beethoven beim Schaffen leiten liess. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben. Nicht den ganzen Process des Schaffens, sondern nur einzelne, unzusammenhängende Vorgänge daraus können sie vor Augen legen. Was man organische Entwicklung eines Kunstwerkes nennt, liegt den Skizzen fern. Damit ist gesagt, dass sie zum Verständniss und rechten Genuss eines Kunstwerkes nicht beitragen. Gewiss, zum Verständniss eines Kunstwerkes sind sie überflüssig, aber nicht zum Verständniss des Künstlers, wenn dieses ein vollständiges, umfassendes sein soll; denn sie sagen etwas aus, was das fertige Kunstwerk, in dem jede an die Vergangenheit erinnernde Spur abgestreift ist, verschweigt. Und dieses Etwas, dieser Ueberschuss, den die Skizzen bieten, fällt der Biographie des Künstlers Beethoven, der Geschichte seines künstlerischen Entwicklungsganges anheim.

Der Verfasser war bei seiner Arbeit von der Beschaffenheit und Ergibigkeit seiner Vorlagen abhängig. Das vorhandene Material war je nach seiner Ergibigkeit verschieden anzufassen. An einer Stelle gab es ein chronologisches Ergebniss zu verzeichnen, an einer anderen war ein kurzer Ueberblick über Beethoven's Thätigkeit innerhalb eines gewissen Zeitraumes, und an einer dritten ein Einblick in die Gedankenwerkstatt Beethoven's vergönnt. Bei den zu beschreibenden Skizzenbüchern war nirgends eine vollständige Wiedergabe der darin vorkommenden Skizzen geboten; überall genügte eine Auswahl, eine Wiedergabe der hervortretendsten Themen und Anfänge eines Satzes. Die Natur des Gegenstandes verlangte überall eine möglichst kurze und sachliche Darstellung. Bei der Darlegung der Skizzen waren weitläufige Erklärungen, ästhetisirende Bemerkungen u. dgl. möglichst fern zu halten. In der Meinung, dass vieles Erklären zur Klarheit kaum beitragen würde, lässt der Verfasser den Leser bei den Skizzen oft allein, ohne eine Bemerkung über deren Bedeutung, Beziehung u. dgl. zu machen. Die Erscheinungen, welche die Skizzenbücher Beethoven's bieten, wiederholen sich, und es würde eine überflüssige Mühe sein, bei jeder nach dieser oder nach jener Richtung einschlagenden

Skizze immer die eine oder die andere Bemerkung oder Erklärung zu wiederholen. Ueberdies sprechen die Skizzen so deutlich, dass Jeder, der Augen für solche Dinge hat, sehen muss, was da vorgeht.

In allen Skizzenbüchern Beethoven's kommen unbenutzte Entwürfe vor. Es wurde dies nicht jedesmal bemerkt, sondern oft nur darauf aufmerksam gemacht, wenn etwas Besonderes mit den liegengebliebenen Skizzen verbunden war, wenn ihrer sehr viele waren, oder wenn sie beachtenswerthe Ueberschriften hatten.

Kürzungen in der Schreibweise wurden getreu beibehalten, auch solche wie Seite 232 Takt 26, wo die ersten zwei Viertelnoten zusammengehören und zugleich angeschlagen werden sollen. Beethoven hat in seinen Skizzen manche Noten eine Stufe zu hoch oder zu tief geschrieben; Stellen, bei denen kein Zweifel oblag, sind geändert worden. Es war aber nicht rathsam, dies überall zu thun. Der Leser muss die Sache nicht überall streng nehmen, er muss sich an die Flüchtigkeit und Schnelligkeit erinnnern, mit der die Skizzen geschrieben wurden. Stellen, die in unserer Wiedergabe zweifelhaft sind oder unrichtig sein können, sind mit (?) bezeichnet. Eintritte der Varianten wurden theils mit +, theils mit „oder“ angedeutet. Das „etc.“ rührt jedesmal von Beethoven her; mit „u. s. w.“ bezeichnen wir unsere Kürzung.

I.

Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 u. 1826,

früher im Besitz von Anton Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlich, gewähren einen Einblick in die Entstehung einiger der letzten Quartette. Die Hefte haben Kleinquerformat und gehören chronologisch zusammen; eins schliesst sich dem andern unmittelbar an*). Wir verzeichnen hier die fertig gewordenen Compositionen, die in den Heften der Reihe nach berührt werden.

Im 1. Heft: 3., 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130 (in B-dur) und Fuge Op. 133.

Im 2. Heft: 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; Kanon »Si non per portas« und Kanon »Freu dich des Lebens« (früherer Entwurf). Der erste Kanon ist gedruckt, der zweite nicht.

Im 3. Heft: 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; fugirtes Adagio, Allegro in $\frac{6}{8}$-Takt (D-dur), Variationen und Finale des Quartetts Op. 131 (in Cis-moll); Kanon »Freu dich des Lebens« (späterer Entwurf).

Im 4. Heft: Variationen, Presto (E-dur) und Finale des Quartetts Op. 131.

Im 5. Heft: Variationen, Presto und Finale des Quartetts Op. 131.

---

*) Die Hefte sind nicht in der richtigen Reihenfolge gebunden. Fünf stehen in unrichtiger Reihenfolge (5, 2, 1, 3, 4) in einem Bande, und das sechste ist mit einem Heft aus etwas späterer Zeit zusammen gebunden. Oben nehmen wir die richtige Ordnung an.

Im 6. Heft: fugirtes Adagio, Variationen, Presto, Adagio in $\frac{2}{4}$-Takt (Gis-moll) und Finale des Quartetts Op. 131.

Aus Daten, welche sich an die vorkommenden Kanons knüpfen, und aus Briefen geht hervor, dass das 2. Heft spätestens im September 1825, das 3. spätestens im December 1825 gebraucht wurde und dass alle sechs Hefte der Zeit von frühestens März 1825 bis spätestens Mai 1826 angehören*). Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass Beethoven gleichzeitig an den letzten vier Sätzen des Quartetts Op. 130 und an der Fuge Op. 133, ferner gleichzeitig an allen grösseren Sätzen des Quartetts Op. 131 arbeitete und dass letzteres erst begonnen wurde, als das in B-dur in den Skizzen fertig war. Da das Quartett in B-dur zwischen September und November 1825 in Partitur geschrieben wurde, so kann das in Cis-moll in der nämlichen Zeit oder etwas früher begonnen worden sein. Spätestens im September 1826 war letzteres fertig.

---

*) Der Kanon »Si non per portas« wurde am 26. September 1825 und der Kanon »Freu dich des Lebens« am 16. December 1825 ins Reine geschrieben. Hierauf gründet sich die Angabe, dass das 2. Heft, in dem der erste Kanon vorkommt, spätestens im September 1825, und das 3. Heft, in dem der andere Kanon vorkommt, spätestens im December 1825 benutzt wurde.

Die entscheidenden Briefstellen stellen wir hier zusammen.

Beethoven schreibt am 19. März 1825 an Neate: »*Quant aux Quatuors .... j'en ai achevé le premier, et je suis à present à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps.*« Das hier gemeinte erste Quartett ist das aus Es-dur (Op. 127), das zweite das in A-moll, das dritte das in B-dur. Da in den vorliegenden Heften keine Skizzen zum Quartett in A-moll vorkommen, so kann das 1. Heft nicht vor März 1825 in Angriff genommen worden sein.

In einem Briefe vom 29. August 1825 an den Neffen heisst es: »Das 3te Quartett enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchstens 12 Tagen ganz vollendet sein.«

Am 20. Mai 1826 schreibt Beethoven an den Verleger Schott in Betreff des Quartetts in Cis-moll: »Auch war damals (am 6. April 1826) das Quartett noch nicht vollendet, welches jetzt beendigt ist.« Druckfertig wurde das Quartett nicht vor Juli, und erst am 29. September 1826 konnte Beethoven an Schott schreiben: »Das Quartett aus Cis-moll werden Sie hoffentlich schon haben.«

Von den Skizzen zum Quartett in B-dur heben wir zunächst eine zum dritten Satz



und eine zum vierten Satz aus.



Der Satz, dessen Anfang wir hier in B-dur sehen, war ursprünglich für das Quartett in A-moll bestimmt. In einem Skizzenheft aus etwas früherer Zeit ist er in A-dur concipirt.*) In den vorliegenden Heften erscheint er, bald nach obigem Entwurf, in G-dur.



*) Vgl. »Beethoveniana«, S. 53.

Die Melodie der Cavatine ist, wie so manche andere, erst nach wiederholten Ansätzen und stückweise entstanden. Wir verzeichnen hier den Anfang einer der ersten grösseren Skizzen



und hier den einer etwas später geschriebenen Skizze.



In kleinen Skizzen



werden einzelne Stellen der endgiltigen Form näher gebracht.

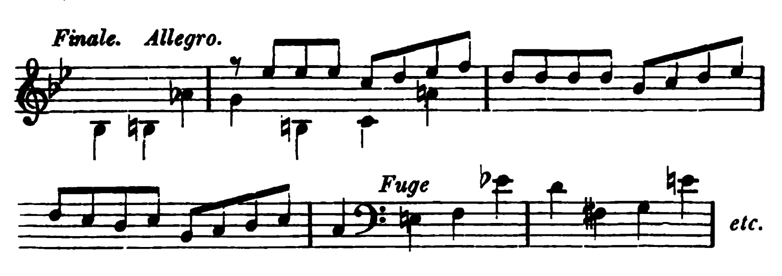
Die Fuge Op. 133, die bekanntlich ursprünglich zum Quartett in B-dur gehörte, hat, wie man sich denken kann, viel Arbeit gekostet. Das Thema gehört einer etwas früheren Zeit an. Es hat in seinen ersten vier Noten Aehnlichkeit mit dem in der Einleitung des Quartetts in A-moll auftretenden Durchführungsmotiv und ist gleichzeitig mit dem ersten Satz jenes Quartetts entstanden. Skizzen dazu werden anderwärts vorgelegt*). In den vorliegenden Skizzenheften ist die Arbeit zunächst auf die Gewinnung von Gegenthemen gerichtet. Beethoven stellt deren viele auf, und eines lautet anders, als das andere. Man sehe hier,



hier,



hier,



*) Siehe den Artikel LVIII.

hier (wo es auf Achtelnoten abgesehen ist)



und hier.

Das jetzige erste Gegenthema erscheint erst nach längerer Arbeit.



Während dieser Arbeit wurden auch Engführungen



und andere Künstlichkeiten gesucht und Durchführungen ins Auge gefasst.

Das Fugenthema zu Anfang des Quartetts in Cis-moll hat erst nach einigen Ansätzen feste Gestalt und seine endgiltige Fassung angenommen. Die erste Skizze

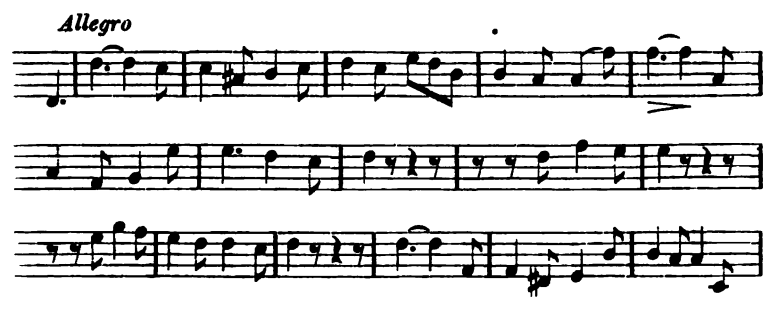


beweist, auch wenn Schreibfehler bei einigen Noten darin anzunehmen sind, dass, als sie geschrieben wurde, das Thema noch nicht festgestellt war. Unter den etwas später geschriebenen Skizzen, welche mit der gedruckten Fassung ziemlich oder ganz übereinstimmen, machen sich reale Beantwortungen



des Themas (in der Oberquinte oder Unterquarte von der ersten Note an) bemerkbar.

Die Melodie zu Anfang des folgenden Satzes ist in der ersten Skizze



kürzer und anders gefasst, als im Druck.

Das Thema zu den Variationen stimmt in einem der ersten Entwürfe



im Wesentlichen mit der gedruckten Form überein, nur lautet eine Note anders, und dann sind die Motive, aus denen es besteht, zum Theil anders, in eine andere Octave gelegt. Der zweite Theil des Themas entstand später.

Der Hauptsatz des Prestos lautet in der ersten grösseren Skizze



einfacher und kürzer, als im Druck. Das im zweiten Theil vorkommende Spiel mit den aus den ersten Takten des Themas gewonnenen Motiven entstand erst bei fortgesetzter Arbeit. Auch andere Stellen und Melodien



lauteten ursprünglich anders, als jetzt.

Die Skizzen zum nächstfolgenden Adagio, von denen eine so



anfängt, entkräften die Behauptung von Fétis, die Hauptmelodie sei einem alten französischen Liede entnommen.*) Beethoven würde, nachdem er jene Skizze geschrieben hatte, nicht zwei Noten geändert haben und, wie er es in den Quartetten Op. 59 gethan hat, es gewiss hinzu geschrieben haben, wenn er eine fremde Melodie benutzt hätte.

Die Hauptthemen des letzten Satzes des Quartetts in Cismoll mussten einige Wandlungen durchmachen, bis sie so wurden, wie wir sie kennen. Der erste Entwurf



zeigt noch gar keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. In zwei später und unmittelbar nacheinander geschriebenen Skizzen, von denen die erste so,



die andere so lautet,



*) »Celui-ci, dont la phrase mélodique principale est tirée d'une ancienne chanson française, est« . . . . (»Revue musicale«, 1830, 2. Serie, Tome I, 351.)

ist die kleine Periode, mit der der Satz beginnt, gefunden, nicht aber die darauf folgende Melodie. Die beiden Skizzen bringen hier verschiedene Melodien. Beethoven ändert nun die Takt- und Tonart, und da erscheint jene Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung.



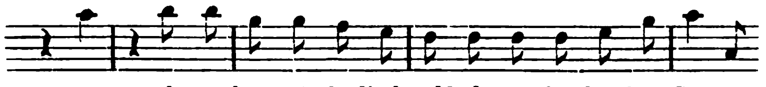
Beethoven versucht den Anfang auch im $\frac{2}{4}$-Takt und kehrt dann zur früheren Taktart zurück. Jene Melodie erhielt, wie eine zum Durchführungstheil gehörende Skizze beweist,



ihre endgiltige Form nach und nach und erst im weitern Verlauf der Arbeit.

Nun sind noch andere in den Heften vorkommende Skizzen anzuführen.

Zwischen Arbeiten zur Fuge Op. 130 erscheint folgende Stelle.

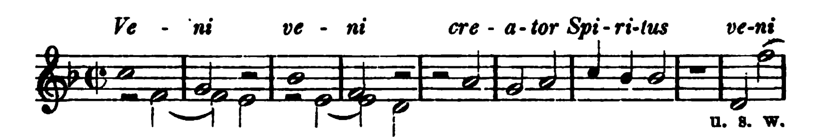


Wenn man diese Noten nicht alle so genau nimmt, wie sie da stehen, und sich eine kleine Aenderung erlaubt, so gewinnt man einen zweistimmigen Kanon im Einklang. Vielleicht war es auch auf einen solchen abgesehen.

Bald darauf erscheint ein früher erwähnter Kanon



und ein Ansatz zu einem grösseren Gesangstück.



Zu Anfang des 3. Heftes finden sich andere liegengebliebene Entwürfe, von denen einige so anfangen:





Sämmtliche Entwürfe füllen ungefähr acht (kleine) Seiten, und da nehmen die zu der Ouverture über den Namen »Bach« den meisten Raum (etwa 6 Seiten) ein. Bei der ersten Skizze ist von Schindler's Hand bemerkt: »Scherzo zur 10ten Symphonie«. Bei der letzten Skizze steht: »Andante zur 10. Symphonie (in As)«. Das sind also die Skizzen, welche zur Entstehung der Fabel von der zehnten Symphonie Anlass gegeben haben. Man hat in den Skizzen das entwickelungsfähige Embryo einer neuen Symphonie sehen wollen und die Sache so dargestellt, als wenn, falls Beethoven eine zehnte Symphonie geschrieben haben würde, er von jenen Notirungen ausgegangen wäre. Man braucht nicht viel in den Skizzenbüchern Beethoven's zu blättern, um eine solche Ansicht unhaltbar. wenigstens aller Wahrscheinlichkeit entbehrend zu finden. Wir sehen in jenen Skizzen nur augenblickliche Einfälle, wie sie bei Beethoven zu Tausenden vorkommen, und die eben so dazu bestimmt waren, liegen zu bleiben, wie die vielen unausgeführt gebliebenen Skizzen, die in andern Skizzenbüchern zu finden sind. Was Marx (L. v. Beethoven's Leben und Schaffen, II, 290) sagt, Beethoven habe sich mit einer zehnten Symphonie getragen, ist zu viel gesagt. Das Tragen mit einer Composition ist mit einer anhaltenden Beschäftigung damit verbunden. Davon kann man aber hier nicht sprechen. Jene Skizzen sind nicht fortgesetzt worden. In den folgenden Heften zeigt sich keine Spur mehr davon. Hätte Beethoven so viel Symphonien geschrieben, als er angefangen hat, so be-

sässen wir ihrer wenigstens fünfzig. Skizzen zu einer Ouverture über den Namen »Bach« sind schon in den Jahren 1823 und 1824 aufgeschrieben worden. Hätte Beethoven sie alle ausgeführt, so hätten wir drei verschiedene Bach-Ouverturen. Dass Beethoven wiederholt auf den Gedanken zurückkam, eine solche Ouverture zu schreiben, beweist, dass es damit ernstlicher gemeint war, als mit jener Symphonie.

Bald nach jenen Skizzen schreibt Beethoven:



Schindler bezeichnet (Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844, S. 2) das Stück als einen Scherz auf Duport, den damaligen Administrator des Kärnthnerthortheaters, und bemerkt: »Mit diesem Marsch wollte sich Beethoven bei diesem Administrator wegen Ueberlassung des Kärnthnerthortheaters bestens empfehlen, damit er ihm nicht wieder so grosse Schwierigkeiten mache, als das Jahr vorher, wo die 9. Symphonie und die grosse Messe zur Aufführung gebracht werden sollten.« Uns ist der Scherz nicht verständlich.

Noch ist ein früher erwähnter zweistimmiger Kanon im Einklange anzuführen.



Dieser Kanon (in seiner letzten Fassung) bildet die Scheide zwischen den Skizzen zum Quartett in B-dur (mit der Fuge Op. 133) und zu dem in Cis-moll.

II.

Skizzen zur Ouverture Op. 115.

Es haben sich in den letzten Jahren an verschiedenen Orten Entwürfe gefunden, welche geeignet sind, das in einem früheren Artikel über die Ouverture Op. 115 Gesagte zu vervollständigen.*) Wir fassen das gesammte Material, wie es nun vorliegt, hier zusammen und nehmen es in chronologischer Ordnung vor.

Die ersten Würfe geschahen um die Mitte des Jahres 1809, zur Zeit, als die Franzosen in Wien waren.**) Hier beginnt die Geschichte der Ouverture. Wir legen den Anfang der nur aus abgebrochenen Skizzen bestehenden Arbeit hier vor.



*) S. Beethoveniana, S. 37.
**) Vgl. den Artikel XXIX.


Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert.
sf
f
p
f
(?)
u. s. w.

Später erscheint diese

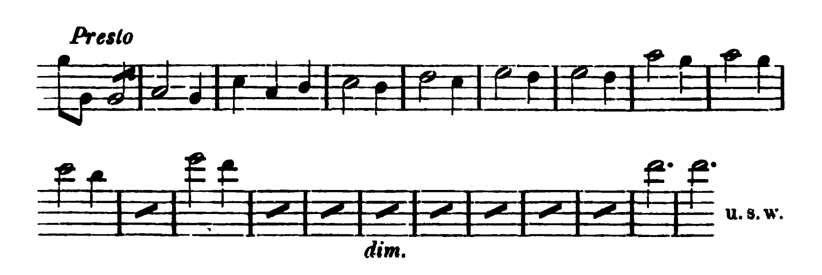


und diese Skizze.



Die vorgelegten Skizzen beweisen, dass, bevor sie geschrieben wurden, das Thema der Ouverture noch nicht gefunden war. Man kann in ihnen beobachten, wie einige Motive sich nach und nach vordrängen, wie andere zurücktreten und wie das Thema langsam, aber immer deutlicher zum Vorschein kommt. Die zwischen den Skizzen vorkommende Bemerkung lässt über deren Bestimmung keinen Zweifel und auch darüber nicht, dass Beethoven nicht daran dachte, für den »Namenstag unsers Kaisers,« wie es im Autograph heisst, eine Ouverture zu schreiben.

Die Arbeit blieb nun liegen. Spätestens im Jahre 1811 wurde sie wieder aufgenommen, zuerst in G-dur,



dann in der ursprünglichen Tonart Es-dur.*)



*) Diese zwei Skizzen stehen auf zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Bogen.



Diese letzte Skizze, von der wir nur den Anfang und auch diesen nicht vollständig hergesetzt haben (weggelassen sind Takt 38 bis 67 der Skizze), zieht sich ohne Unterbrechung lange fort. Die Modulation wendet sich im ersten Theil nach G-dur, in welcher Tonart dann das Seitenthema eintritt. Man sieht, die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115, wie sie gedruckt ist, sind gefunden. Beethoven hat angefangen, die Skizze auszuführen. Bruchstücke der angefangenen Partitur sind vorhanden.*) Ein Bruchstück ist anderwärts (Beethoveniana S. 39) mitgetheilt. Ein anderes (für die 1. Violine) stehe hier.

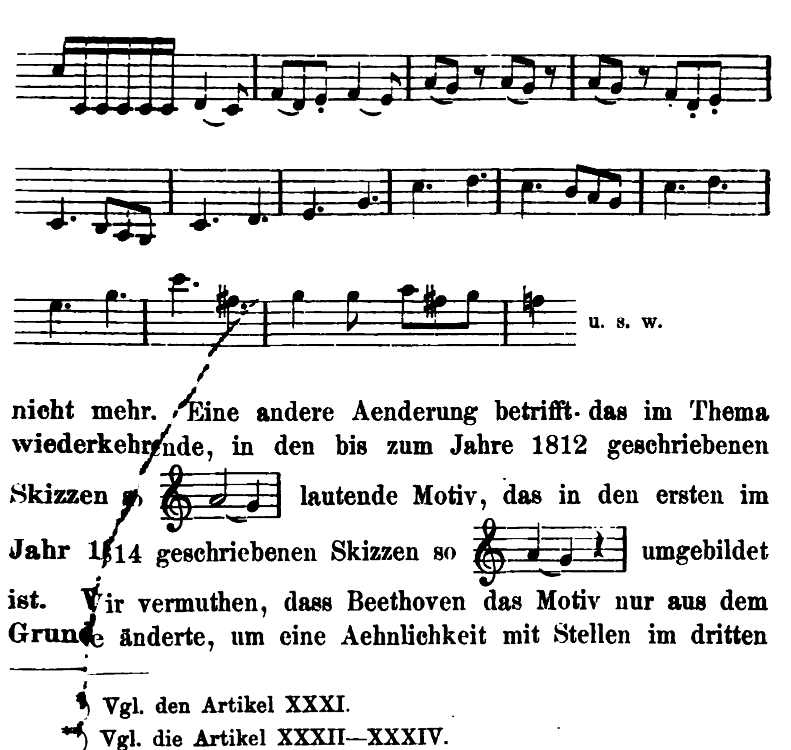


*) Vgl. den Artikel XVII.

Was in diesen Bruchstücken steht, kommt mit einigen Abweichungen auch in der zuletzt angeführten Skizze vor. Dass das Ganze eine Ouverture werden sollte, kann nun nicht bezweifelt werden.

Zum dritten Mal wurde die Arbeit vorgenommen im Jahre 1812. Hier sollte Schiller's Hymne an die Freude eingewoben werden.*) Auch wird die Tonart C-dur gewählt. Ueber diese Arbeit ist an einem andern Orte (Beethoveniana S. 40) berichtet worden.

Aus der vierten Vornahme endlich ist die gedruckte Ouverture hervorgegangen. Skizzen dazu finden sich in drei Skizzenbüchern, von denen zwei dem Jahre 1814, eines dem Jahre 1815 angehört**). Die ersten Skizzen, die dieser Vornahme angehören, haben noch den $\frac{3}{4}$-Takt. Einige Zeit später geschriebene



nicht mehr. Eine andere Aenderung betrifft das im Thema wiederkehrende, in den bis zum Jahre 1812 geschriebenen Skizzen so lautende Motiv, das in den ersten im Jahr 1814 geschriebenen Skizzen so umgebildet ist. Wir vermuthen, dass Beethoven das Motiv nur aus dem Grunde änderte, um eine Aehnlichkeit mit Stellen im dritten

*) Vgl. den Artikel XXXI.

**) Vgl. die Artikel XXXII—XXXIV.

Satz der inzwischen fertig gewordenen siebenten Symphonie zu vermeiden.*)

Die letzten Stellen,



die der Arbeit zur Ouverture angehören, wurden ungefähr im März 1815 geschrieben.**) Dieses Datum steht mit dem zu Anfang des Autographs angegebenen Datum (1. October 1814) im Widerspruch. Dieser Widerspruch ist zu lösen. Beethoven hat das Datum beigefügt, als er die Partitur zu schreiben anfing, hat aber, weil die Aufführung der Ouverture am Namenstag des Kaisers unterblieb, die Reinschrift unterbrochen und erst nach einigen oder mehreren Monaten wieder aufgenommen, bei welcher Arbei dann jene Stellen, die sämmtlich nur gegen den Schluss der Ouverture vorkommen oder da verwendet wurden, versuchsweise hingeschrieben wurden.

Das kurze Ergebniss der Skizzen ist: Beethoven hat dreimal zur Arbeit angesetzt und wieder abgesetzt, und erst beim vierten Male ist der ursprüngliche Gedanke, eine Ouverture zu schreiben, zur Ausführung gekommen. Zwischen der ersten und der letzten Note, die geschrieben wurde, liegen gegen sechs Jahre.

---

*) Vgl. den Artikel XIV.

**) Mehr Stellen im Artikel XXXIV.

III.

Skizzen zu den Trios Op. 1 Nr. 2 und 3.

Die zu den genannten Trios vorhandenen Skizzen sind nur geeignet, uns einzelne Themen und einige längere Stellen in einer früheren Fassung zu zeigen.*)

Das Hauptthema des ersten Allegros des Trios in G-dur hatte anfangs eine weniger ruhige Führung, als es jetzt hat. Ursprünglich lautete es so



und etwas später so.



*) Die vorzulegenden Skizzen stehen theils auf in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen losen Bogen und Blättern, theils in einem im britischen Museum befindlichen, aus vielen einzelnen Bogen und Blättern zusammengehefteten Skizzenheft. Letzteres hat auch bei mehreren andern Werken als Grundlage gedient und wird in den folgenden Artikeln wiederholt erwähnt werden.



Der dritte Satz desselben Trios war ursprünglich

Menuetto.

tr

etc.

anders und zum Theil kürzer gefasst, als jetzt. Wie man sieht, hat Beethoven hier dem Satz die Ueberschrift »Menuetto« gegeben. In der ältesten Ausgabe ist der Satz in zwei Stimmen als »Scherzo«, in einer als »Menuetto« bezeichnet. In jenen scheint ursprünglich auch »Menuetto« gestanden zu haben. Jedenfalls rührt die spätere Bezeichnung »Scherzo« von Beethoven her.

Das Trio zum dritten Satz lautete ursprünglich



anders und einfacher, als es jetzt lautet.

Die ersten Skizzen zum letzten Satz des Trios



bringen das Motiv, mit dem der Satz jetzt anfängt, in entgegengesetzter Bewegung. Eine später geschriebene Skizze





entspricht im Anfang der gedruckten Form und bringt bald die Melodie, die im Druck kurz vor dem Schluss des ersten Theils vorkommt. Mit dieser Melodie sollte, wie aus einer auf einem andern Blatte befindlichen, spätestens im Jahre 1793 geschriebenen Skizze



hervorgeht, ursprünglich ein anderes Stück begonnen werden. Sämmtliche Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben. Damit wird die Mittheilung Wegeler's (Biogr. Not. S. 29), Beethoven habe statt des ursprünglichen 4-Taktes später den $\frac{2}{4}$-Takt gewählt, bestätigt.

Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz des Trios in C-moll lautet so:



Eine im Anfang des letzten Satzes desselben Trios vorkommende Melodie war ursprünglich in langsamerem Tempo als Anfang eines Clavierstückes gedacht.



D. C.

Eine im nämlichen Satz später vorkommende Melodie war ursprünglich



in einer andern Taktart, als sie gedruckt ist, gedacht. Jedenfalls hat Beethoven in diesem Satz und auch im letzten Satz des Trios in G-dur Melodien vereinigt, die ursprünglich nicht zusammen gehören.

Die chronologische Ausbeute, welche die Skizzen liefern, ist ziemlich gering. Gleichzeitig mit der zuerst mitgetheilten Skizze zum Trio in G-dur entstand eine Skizze zum »Opferlied«, und dürften beide Skizzen dem Jahre 1794 angehören. (Vgl. des Verfassers »Beethoveniana«, S. 51.) Die zuletzt mitgetheilten zwei Skizzen zum Trio in C-moll wurden spätestens 1793 geschrieben. Auf der zweiten Seite eines Blattes, welches auf der ersten Seite Entwürfe zum letzten Satz des Trios in G-dur enthält, stehen Entwürfe zum ersten und dritten Satz des Trios in C-moll. Von diesen Entwürfen, von denen wir nur einen zum dritten Satz des letztgenannten Trios gehörenden mitgetheilt haben, kommen die zum Trio in G-dur der gedruckten Fassung sehr nahe, die zum Trio in C-moll aber nicht. Diese Erscheinung ist geeignet, die schon an sich unwahrscheinliche Angabe Schindler's (Biogr. I, 50), das Trio in C-moll sei von den drei Trios op. 1 das zu allererst vollendete, zu entkräften. Gegen die Annahme Thayer's (Biogr. I, 239 f.), die Trios op. 1 seien spätestens im Jahre 1793 oder noch in Bonn fertig geworden, kann eine andere Erscheinung geltend gemacht werden. Die zuerst mitgetheilten zwei Skizzen zum 3. und 4. Satz des Trios in G-dur stehen auf den ersten zwei Seiten eines Bogens, der auf den folgenden zwei Seiten Arbeiten enthält, die dem Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger angehören, und welche in zwei zweistimmigen Fugen und in dem Anfang einer dreistimmigen Fuge bestehen. Letztere müssen also später geschrieben sein, als die vorhergehenden Skizzen. Dass eine lange Zeit zwischen der Beschreibung der ersten und letzten Seite des Bogens hingegangen sei oder dass Beethoven den halbbeschriebenen Bogen von Bonn nach Wien mitgebracht habe, ist nicht wahrscheinlich. Wahrscheinlich ist, dass eine Arbeit durch die andere unterbrochen wurde und dass der Bogen zur Hand lag, als die Fugen geschrieben wurden. Letztere wurden im Jahre 1794 geschrieben. (Vgl.

des Verfassers »Beethoven's Studien», I, 202 f.) Berücksichtigt man nun, dass jene Skizzen noch weit von der endgiltigen Form sind, so kann man nicht annehmen, das Trio sei lange vor der Zeit, in der die Fugen geschrieben wurden, fertig geworden; man muss im Gegentheil annehmen, es sei nach jener Zeit fertig geworden. Damit lässt sich das an dem zuletzt erwähnten Orte gewonnene Datum, nach welchem das Trio in G-dur Ende 1794 noch nicht fertig sein konnte, in Einklang bringen. In der chronologischen Bestimmung der Trios op. 1 wird immerhin einiges unsicher bleiben, namentlich in Betreff des Trios in Es-dur. Skizzen zu diesem Trio haben sich nicht gefunden.

IV.

Skizzen zu den Sonaten Op. 10

finden sich auf einer ziemlichen Anzahl loser Bogen und Blätter, die theils in der königl. Bibliothek zu Berlin, theils im britischen Museum aufbewahrt werden. Alle Sätze der Sonaten werden mehr oder weniger in den Skizzen berührt. Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass die drei Sonaten in der Reihenfolge componirt wurden, in der sie gedruckt sind. Ausserdem liefern die Skizzen einige andere chronologische Ergebnisse.

Skizzen zum dritten Theil des ersten Satzes der Sonate in C-moll,



aus denen hervorgeht, dass, als sie geschrieben wurden, der Satz bald fertig war, finden sich auf den oberen Zeilen der ersten Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der ersten Seite und auf den folgenden drei Seiten Entwürfe zu andern Compositionen enthält. Die berührten Compositionen sind der Reihe nach: die ungedruckte Arie »Soll ein Schuh nicht drücken«



die im November 1798 erschienenen Variationen für Clavier über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«,



die ungedruckten Variationen für zwei Oboen und ein englisches Horn über das Thema »Là ci darem la mano«

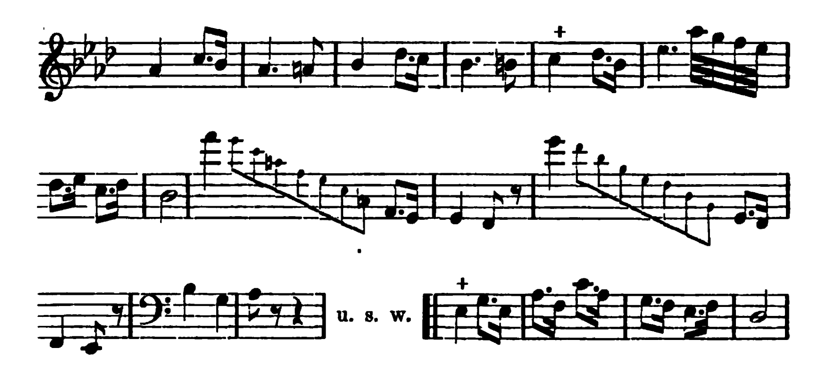


und wieder die genannte Arie.*) Ohne Zweifel wurden diese Skizzen ziemlich zu einer und derselben Zeit und in der Folge geschrieben, in der sie erscheinen. Den sichersten Anhaltspunkt zur Bestimmung der Zeit, in der sie geschrieben wurden, bieten die Variationen über das Thema aus Mozart's »Don Juan«. Diese wurden am 23. December 1797 in einer Aka-

*) Der Text der Arie ist dem von Ignaz Umlauf componirten und zum ersten Mal am 22. Juni 1779 im Wiener Hoftheater aufgeführten Singspiel »Die pucefarbenen Schuhe oder die schöne Schusterin« entnommen. Das Singspiel war lange beliebt und wurde noch in den Jahren 1795 und 1796 in Wien wiederholt gegeben. Ob Beethoven's Composition bei einer Aufführung gesungen wurde, ist nicht festgestellt. Die Tonart der Arie ist B-dur. Die Skizzen stehen in C-dur. Beethoven hat also transponirt. Die Annahme (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 14), die Arie sei um 1791 componirt, ist mit dem Ergebniss der Skizzen nicht zu vereinigen.

demie der Wiener Tonkünstlergesellschaft gespielt.*) Dass die Variationen mehrere Jahre vor der Aufführung componirt worden seien, ist nicht anzunehmen. Wahrscheinlich wurden sie eigens für die Akademie geschrieben, konnten also nicht lange fertig sein, als sie gespielt wurden. Demnach lässt sich die Zeit von etwa Mitte 1796 bis Ende 1797 als diejenige annehmen, der die erwähnten Skizzen angehören.

Arbeiten zum zweiten Satz der ersten Sonate



treffen zusammen mit Entwürfen zu einem ungedruckten Stück für Clavier in C-moll,



*) Auf dem Concertzettel, der an jenem Tage von der Wiener Tonkünstlergesellschaft im k. k. National-Hoftheater gegebenen Akademie, ist als achte Nummer angegeben:

> »Terzett mit Variationen aus der Oper Don Juan auf zwey Hautboen und dem englischen Horn, von der Composition des Herrn van Bethofen, ausgeführt von den Herren Czerwenka, Reuter und Teimer, beyde letztere in wirkl. Diensten Sr. fürstl. Durchlaucht des regierenden Fürsten von Schwarzenberg.«

Die an einigen Orten (z. B. in Thayer's chronol. Verz. Nr. 52) zu findende Angabe, es sei damals das Blastrio Op. 87 zur Aufführung gekommen, beruht auf einer Verwechselung.

und hat Beethoven an beiden Stücken abwechselnd gearbeitet. Das ungedruckte Stück ist später von Beethoven als »Bagatelle« bezeichnet worden. Es scheint zweifellos zu sein, dass es ursprünglich zum Intermezzo der Sonate bestimmt war, und gewiss ist es in einer Bemerkung:

> *Zu den neuen Sonaten ganze kurze Menuetten. Zu der aus dem c moll bleibt das presto auch.*

gemeint, die an einem andern Orte steht und spätestens im April 1797 (gleichzeitig mit dem zweiten Satz des Quintetts Op. 16) geschrieben wurde.

Anderwärts treffen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate





zusammen mit Entwürfen zu einem unbekannten Stück, ebenfalls in C-moll.



Es ist möglich, dass dieses Stück ursprünglich dieselbe Bestimmung hatte, wie jene Bagatelle.*) Die Skizze zum Sonatensatz beweist, dass die Arbeit schon ziemlich vorgerückt war. Sie gilt dem zweiten Theil, der aber nach der Skizze viel länger werden sollte, als ihn der Druck bringt. Auch nach einer andern Skizze



*) Beethoven hat später noch ein anderes »Intermezzo zur Sonate aus C-moll« angefangen. Wir werden demselben an einem anderen Orte begegnen. (Siehe Artikel XLVI.)



sollte der zweite Theil ursprünglich länger ausgeführt werden. Beethoven muss wohl seine guten Gründe gehabt haben, dass er dem Theil schliesslich eine kurze Fassung gab.

An den drei Sätzen der Sonate in F-dur hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Hervorzuheben ist eine auf eine Stelle im zweiten Theil des ersten Satzes sich beziehende Skizze mit einer Variante

u. s. w.

u. s. w.

und eine der ersten Skizzen zum Anfang des zweiten Satzes,



die ein Motiv enthält, das Beethoven erst nach wiederholten Versuchen fallen gelassen hat.*) Bei einer andern Skizze zum zweiten Satz steht die Bemerkung:

> *Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16 bis 24 T.* —

Die erste grössere Skizze zum ersten Satz der dritten Sonate



*) Dieses Motiv benutzte Beethoven bei der Ausarbeitung des oben (S. 33) erwähnten Clavierstücks in C-moll. Die ausgeführte Composition (autograph in der königl. Bibliothek in Berlin) ist erst in neuester Zeit bekannt geworden und erscheint zugleich mit mehreren anderen in den folgenden Artikeln als ungedruckt bezeichneten Compositionen im Supplementband der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke von L. v. Beethoven. — Anm. d. Herausgebers.


etc.
etc.



ist von der endgiltigen Fassung noch sehr entfernt. Der Schluss der Skizze gilt dem Schluss des Satzes. Worauf aber das Ganze gerichtet ist, ob die ersten Takte dem Anfang des Satzes oder einer späteren Stelle gelten, wird sich, wenn man berücksichtigt, dass Beethoven der Skizze eine Ueberschrift und Vorzeichnung gegeben hat und dass einige Unterbrechungen (durch »etc.«) darin vorkommen, mit Bestimmtheit nicht sagen lassen. Ausser dem Hauptmotiv und einigen daraus gebildeten Gängen und Abschnitten enthält die Skizze wenig Stellen (z. B. das Takt 29 erscheinende Motiv und der Takt 32 eintretende Lauf), die an Stellen des gedruckten Stückes erinnern können. Nahe dem Druck kommt eine an einem andern Orte sich befindende Skizze.



Sie weicht vom Druck am meisten an der Stelle (Takt 13 bis 20) ab, wo sich die Modulation nach der Dominante von H-moll wendet. Man wird finden, dass im Druck das Ziel auf kürzerem Wege und wirksamer erreicht wird. In der Skizze braucht Beethoven zwei Abschnitte, im Druck nur einen.

Gleichzeitig mit dieser Skizze erscheint ein Entwurf zum zweiten Satz der Sonate.



Beethoven hat von der Skizze kaum mehr als das Hauptmotiv beibehalten. In einer später geschriebenen Skizze zum Anfang des Satzes



ist das Hauptmotiv in einer der endgiltigen Form entsprechenden Weise melodisch weiter geführt. Bemerkenswerth ist noch eine frühere Fassung des Ueberganges zum dritten Theil



und eine frühere Fassung der Schlusstakte des Satzes.



Von den noch übrigen Skizzen setzen wir eine zum Anfang



und eine zum Schluss des dritten Satzes her.

in der Tiefe 2ter Theil Thema.



Während Beethoven an der Sonate in D-dur arbeitete, hat er sich, ausser mit der vorhergehenden Sonate in F-dur, noch mit andern Stücken beschäftigt. Zu erwähnen sind der Reihe nach: Entwürfe zum letzten Satz des Sextetts Op. 71;



Entwürfe von mehreren Ländlern, von denen einer



den sechsten von den »7 ländlerischen Tänzen« betrifft; ein Entwurf zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-moll, der zwar nicht benutzt ist, aber doch beweist, dass Beethoven schon damals mit genanntem Werke beschäftigt war;*) eine nicht bekannte Cadenz zum ersten Satz des Clavierconcertes in C-dur.

Die Sonaten Op. 10 müssen zu Anfang Juli 1798 fertig gewesen sein, weil zu dieser Zeit eine Subscription darauf eröffnet wurde. Hiernach und nach den früher mitgetheilten Ergebnissen ist im weitesten Umfange die Zeit von Mitte 1796 bis Mitte 1798 als die Zeit ihrer Composition anzunehmen. In dieselbe Zeit ist auch die Entstehung der andern Stücke zu

*) Das Autograph trägt die Jahreszahl »1800«.

setzen, zu denen sich Skizzen vorfanden und die damals fertig werden konnten. Diese Stücke sind der Reihe nach:

Variationen für Pianaforte über das Thema »Mich brennt ein heisses Fieber«,

Variationen für 2 Oboen und englisches Horn (ungedruckt),

Arie »Soll ein Schuh nicht drücken« (ungedruckt),

Bagatelle in C-moll für Clavier (ungedruckt),

Letzter Satz des Sextetts Op. 71 und

Nr. 6 der 7ländlerischen Tänze.

V.

Das Rondo der Sonate Op. 13

war ursprünglich nicht für Clavier, sondern für verschiedene Instrumente, dem Anschein nach für Clavier und Violine gedacht. Dies geht aus zwei an verschiedenen Orten sich befindenden Skizzen hervor, von denen eine so:



die andere so schliesst:





Die erste Skizze findet sich zwischen Arbeiten zum Schluss des letzten Satzes des Streichtrios in G-dur Op. 9 Nr. 1.



und zum Scherzo des Trios in C-moll Op. 9 Nr. 3.



Diese Umgebung kann die Ansicht aufkommen lassen, das Rondo sei ursprünglich zum Finale des Streichtrios in C-moll bestimmt gewesen, welcher Ansicht jedoch aus andern Gründen nicht beizutreten ist. Die andere zum Rondo gehörende Skizze wurde später oder etwas später geschrieben, als der erste Satz der Sonatine für Clavier in G-moll Op. 49 Nr. 1. Dies geht daraus hervor, dass die Skizze auf den unteren Zeilen eines Blattes vorkommt, das auf den oberen Zeilen mit der Ueberschrift »Sonatine par L. v. Bthvn« die ersten 7 Takte jenes Sonatinensatzes enthält und ursprünglich zur Reinschrift der Sonatine dienen sollte. Alle angeführten Skizzen fallen spätestens in das Jahr 1798, wurden also wenigstens ein Jahr vor dem Erscheinen der Sonate Op. 13 geschrieben.

Man kann noch bemerken, dass die Noten, welche die Skizzen zu den Sätzen der Streichtrios haben, in der Ausgabe um die Hälfte verringert sind.

VI.

Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1

finden sich an zwei verschiedenen Orten. Auf der ersten Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden und die auf den folgenden 7 Seiten Arbeiten zu den drei Sätzen der Sonate Op. 12 Nr. 2 und zu unbekannten Stücken enthalten, steht eine grössere Skizze,




u. s. w.

die von der Sonate Op. 14 Nr. 1, wie wir sie kennen, nur den Anfang des ersten Satzes bringt, im weitern Verlauf aber von der gedruckten Fassung abweicht. Das Hauptthema ist, abgesehen von einigen unwesentlichen Abweichungen, vollständig ausgeprägt. Der Bindebogen, der von der letzten Note des 3. Taktes zur folgenden Note gezogen ist und den die Ausgabe nicht hat, findet sich auch in einer späteren Skizze. Wenn man einzelne Stellen des skizzirten Stückes ins Auge fasst, so kann es fraglich erscheinen, ob es für Clavier oder für mehrere Instrumente gedacht ist. Beethoven hat die Sonate später für vier Streichinstrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Conception ins Auge gefasst war.

Von den vorhandenen Skizzen ist die mitgetheilte die früheste. Später geschriebene Skizzen stehen in einem im britischen Museum befindlichen Skizzenbuch. Auf der letzten Seite eines Bogens, der auf den vorhergehenden Seiten Arbeiten zum 2. und 3. Satz des Concertes in B-dur enthält, kommen Skizzen zu allen Sätzen der Sonate vor. Die Skizzen beweisen, dass einige Stellen erst zuletzt gefunden wurden und dass andere wiederholt umgewandelt werden mussten, bis sie die endgiltige Form erhielten. Von der ersten Skizze, die in der Mitte der Hauptpartie des ersten Satzes beginnt,





hat Beethoven nur die ersten sechs Takte und zwei gegen Schluss vorkommende Stellen beibehalten. Die Seitenpartie und der Uebergang dazu ist noch nicht gefunden. In der folgenden Skizze

sf



lautet die Seitenpartie wieder anders. Jedoch enthält die Melodie, mit der sie eröffnet wird, einige Züge, die entfernt an die jetzige Fassung erinnern. Sonst ist eine Annäherung

an die gedruckte Form nur beim Uebergang zur Seitenpartie und bei einer gegen den Schluss auftretenden Melodie bemerkbar. Die nächste Skizze





bringt die zwei Melodien der Seitenpartie im Wesentlichen so, wie wir sie kennen. Nur bei der zweiten Melodie zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen Skizze und Druck, eine Verschiedenheit, die, wenn man nur die Bildung der Melodie im Auge hat, unbedeutend erscheint, die aber, wenn dabei eine andere Stelle in Betracht gezogen wird, der Beachtung werth ist. Das in der Melodie verwendete eintaktige Motiv ist nämlich in der Skizze dasselbe, das im 4. Takt des Hauptthemas aufgestellt ist, im Druck aber und in den noch folgenden Skizzen erscheint es verändert und ist jene Uebereinstimmung aufgehoben. Warum Beethoven geändert hat, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen. Es ist möglich, dass er, um dem Satze ein vorwaltend anmuthiges und leichtes Gepräge zu geben, um in der Reihe der vorzuführenden Bilder für jedes derselben Verschiedenheit zu gewinnen, jene thematische Uebereinstimmung fallen liess. In der dann folgenden Schlusspartie wird eine früher gefundene Melodie verlassen. Die letzten vier Takte der Skizze entsprechen der endgiltigen Form. Bemerken lässt sich noch, dass in der zweiten Melodie der Seitenpartie das dreigestrichene Fis vermieden ist. In der ältesten Ausgabe der Sonate steht es. Daraus kann man schliessen, dass die Instrumente inzwischen damit versehen worden waren.

Der zweite Theil des ersten Satzes ist so ziemlich nach diesem Entwurf



ohne das Thema durchzuführen

ausgeführt worden. Nur ist im Druck ein Takt weggeblieben. Möglicherweise war dieser eine Takt Schuld, dass Beethoven später ein anderes melodisches Motiv zur Durchführung versuchte.

Später ist Beethoven auf das zuerst angedeutete Motiv zurückgekommen. Diese Skizze





stimmt im Anfang mit der gedrukten Form überein, nicht aber im weitern Verlauf. In der zweiten Hälfte wird das ursprüngliche Motiv ganz verlassen.

Der dritte Theil sollte, wie aus einigen hier zu übergehenden Skizzen hervorgeht, ursprünglich eben so beginnen, wie der erste Theil, nämlich mit dem Hauptthema in der rechten und mit begleitenden Achtelnoten in der linken Hand; bald darauf sollte das Hauptmotiv in C-dur gebracht und mit aufwärts steigenden Tonleitern in der linken Hand begleitet werden. In dieser Skizze,




8



die sich auf den ganzen dritten Theil erstreckt, geschieht der Uebergang nach C-dur auf anderem Wege, als im Druck. Die durch zwei Octaven gehenden Tonleitern, welche in der Skizze im 11. Takt in der linken Hand eintreten, hat Beethoven, wie aus dem Druck zu ersehen, später beim Anfang des dritten Theils benutzt und sie dagegen an der Stelle, wo sie ursprünglich standen, auf eine Octave beschränkt. Im weitern Verlauf kommt die Skizze auf frühere Fassungen zurück. Später geschriebene Skizzen bringen den ersten Satz in allen Theilen der endgiltigen Form nahe oder stimmen damit überein.

Man wird aus den mitgetheilten Skizzen ersehen, dass die meisten Bestandtheile des Satzes von Grund aus neu geschaffen oder umgewandelt werden mussten, bis das Ganze zur Reife gediehen war. Bei den folgenden Sätzen ist die Zahl der Stellen, die Schwierigkeiten machten, geringer, und scheint die Arbeit im Ganzen rascher und leichter von Statten gegangen sein.

Der zweite Satz ist in der ersten Skizze



von der endgiltigen Form noch weit entfernt. Man glaubt, die Skizze zu einem gewöhnlichen Menuett vor sich zu haben. Die Anfangsmotive sind kenntlich angedeutet, aber von den sinnigen Wendungen und elegischen Zügen des gedruckten Stückes zeigt sich keine Spur. Gleich darauf setzt Beethoven wieder an,



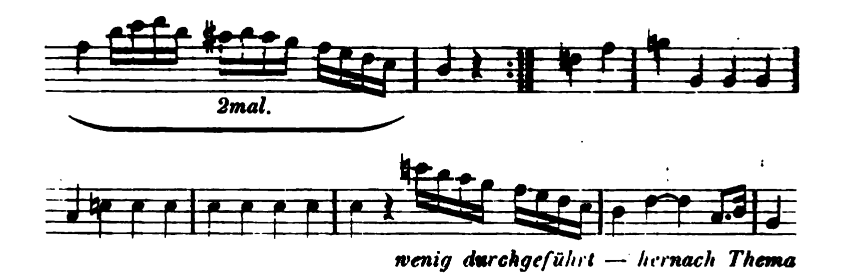
und hier ist der erste Theil gefunden. Nur fehlt in der Mitte ein Auftakt. Dagegen zeigt der zweite Theil eine von der gedruckten fast ganz abweichende Fassung. Sein Anfang hat etwas Mattes. Wir suchen den Grund hauptsächlich darin, dass er wie der erste Theil aus langen rhythmischen Gliedern besteht. Später hat Beethoven den zweiten Theil mit zweitaktigen rhythmischen Abschnitten begonnen und dadurch jene Einförmigkeit vermieden. Das am Schluss der Skizze angedeutete Trio hat Beethoven in andern Skizzen



weiter ausgeführt und umgebildet, bis er es fallen liess.*) Von den zum letzten Satz gehörenden Skizzen sind diese

2mal hernach in 8va.

*) Vergl. Anm. S. 35.



und diese, die sich nur auf den Schluss des Satzes bezieht,

nach dem letztenmal.

die frühesten. In beiden zeigt das Hauptthema noch nicht seine endgiltige Form. Von den später geschriebenen Skizzen macht sich diese zum zweiten Theil gehörende



bemerkbar. Hier ist der in G-dur beginnenden Mittelpartie ein ganz anderes Motiv zu Grunde gelegt, als im Druck. Andere später geschriebene Skizzen nähern sich schnell der endgiltigen Form.

Aus der Stellung aller im Bisherigen berührten Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven an den drei Sätzen der Sonate gleichzeitig gearbeitet hat. Gleichzeitig oder nicht lange vorher wurde auch an den letzten Sätzen des Concertes in B-dur gearbeitet, und die Sonate Op. 12 Nr. 2 (in A-dur) war fertig oder der Beendigung nahe, als die Claviersonate in E-dur angefangen wurde. Das Concert war (in erster Fassung) fertig im März 1795 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Demnach lässt sich als die Zeit, der sämmtliche Skizzen angehören, spätestens das Jahr 1795 annehmen.

VII.

Skizzen zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und Nr. 6.

Auf mehreren Bogen und Blättern, die theils zusammengehören, theils nicht, finden sich Arbeiten zu den genannten Quartettsätzen und zu andern Compositionen.*) Wir verzeichnen hier einen Entwurf zum letzten Satz des Quartetts in G-dur.



*) Die Manuscripte waren früher bei G. Petter in Wien.



in dem man sieht, dass dem Stücke ursprünglich eine andere Taktart zugedacht war, als es jetzt hat, den Anfang einer Skizze zu einem Allegro,



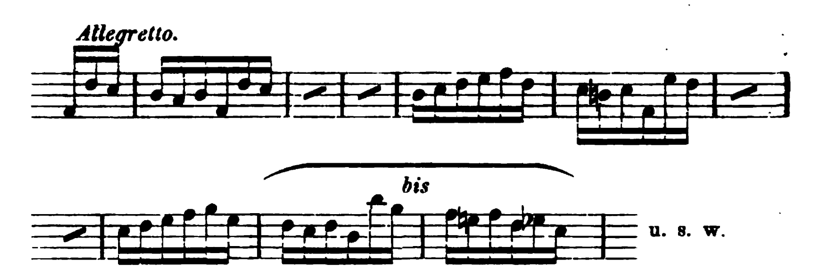
das ursprünglich zum letzten Satz des Quartetts in B-dur bestimmt war und in dem, ähnlich wie im gedruckten Stück, das Thema der Malinconia



angebracht werden sollte, das jetzige Thema des genannten Satzes in einer früheren



und in einer etwas späteren Fassung.



Die andern Compositionen, die von diesen und andern Quartett-Skizzen berührt werden, sind: die Sonate für Clavier in B-dur Op. 22, der dritte und letzte Satz des Quartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die Variationen für Clavier über ein Originalthema in G-dur. Ein Theil der diese Compositionen betreffenden Skizzen wird an geeigneter Stelle vorgelegt werden.*) Zu bemerken ist hier noch, dass die Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts in F-dur



von Anfang an der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und später geschrieben wurden, als andere Skizzen, denen wir später in einem Skizzenbuch begegnen werden.**)

Das chronologische Ergebniss der Quartett-Skizzen ist bei ihrer Lückenhaftigkeit gering. Mit Sicherheit lässt sich nur so viel sagen, dass gleichzeitig am Scherzo des ersten Quartetts und am ersten Satz der Sonate Op. 22 gearbeitet wurde, dass während der Arbeit zum letzten Satz des zweiten Quartetts die Variationen für Clavier in G-dur, während der Ar-

---

*) Siehe die Artikel XLI und XLII.

**) Siehe den Artikel XLVI.

beit zum letzten Satz des sechsten Quartetts das Rondo der Sonate Op. 22 angefangen wurden. Vermuthlich gehört ein Theil der Skizzen dem Jahre 1799, ein anderer dem Jahre 1800 an.

Ausser den bisher erwähnten Skizzen findet sich an einem andern Orte eine dem Anschein nach für Clavier gedachte, unausgeführt gebliebene Skizze,



in der ein Rondothema vorkommt, dass Beethoven später in anderer Takt- und Tonart im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat. Die Skizze wurde 1794 oder 1795 geschrieben.

VIII.

Skizzen zum Clavierconcert in C-dur (Op. 15)

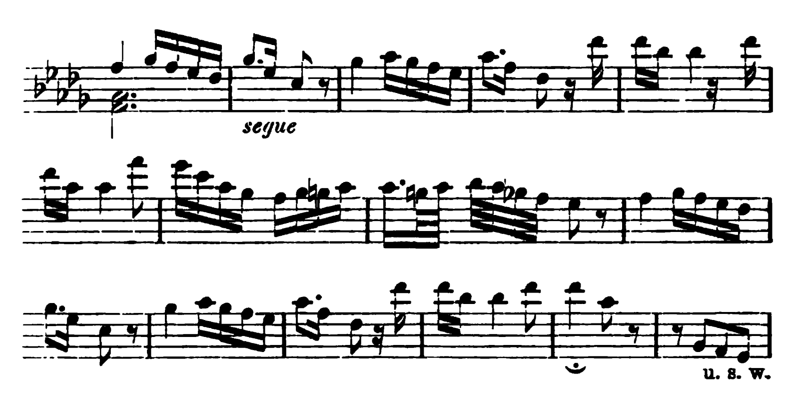
sind nur in geringer Anzahl und auf einzelnen Bogen und Blättern vorhanden.*) Hervorzuheben ist eine die endgiltige Fassung noch nicht erreichende Skizze zum Anfang des ersten Satzes,



***) Die vorzulegenden Skizzen befinden sich meistens in dem bei Op. 1 erwähnten Skizzenbuch im britischen Museum.**



einer der ersten Entwürfe zum zweiten Satz,



in welchem das nur in seinem Anfangsmotiv mit der endgiltigen Form übereinstimmende Thema in Des-dur aufgestellt ist, und eine auf den letzten Satz zu beziehende Stelle,



aus der hervorgeht, dass das Stück ursprünglich in einer andern Taktart concipirt war. Die letzte Skizze steht mit einigen andern Stellen, die die Arbeiten zum Concert ebenfalls noch

in ihrem ersten Stadium zeigen, auf der zweiten Seite eines Bogens, der auf der früher geschriebenen ersten Seite Arbeiten



zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in B-dur und dann Entwürfe



Da das Lied alle Jahr nur einmal gemacht wird, so darf es schon etwas schwer sein.

zu einem unbekannten Liede mit einer Bemerkung enthält. Aus dem Vorkommen jener Arbeiten zu einer Cadenz ergiebt sich, dass das Concert in B-dur fertig war, als das in C-dur componirt wurde. Das ist das einzige chronologische Ergebniss, dass sich aus den Skizzen gewinnen lässt, ein Ergebniss, das schon auf anderm Wege bekannt ist.*)

Das Jahr der Composition des Concertes lässt sich mit Sicherheit nicht angeben. Will man einer Mittheilung Wegeler's folgen, so muss man annehmen, das Concert sei während dessen Anwesenheit in Wien (Ende 1794 bis Mitte 1796) componirt und gespielt worden. Doch ist diese Mittheilung mit Vorsicht aufzunehmen. Wegeler kann das Concert in B-dur

*) Dass das Concert in C-dur später componirt wurde, als das in B-dur, sagt Beethoven selbst. In einem am 22. April 1801 an Breitkopf & Härtel geschriebenen Briefe heisst es: »ich merke dabei bloss an, dass bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar später verfertigtes Konzert« u. s. w. — Das Concert in B-dur erschien gegen Ende 1801 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, das in C-dur im März 1801 bei T. Mollo & Comp. in Wien.

mit dem in C-dur verwechselt haben.*) Einen nach einer Seite hin sicheren Anhaltspunkt bietet ein Skizzenblatt, das auf der ersten Seite und auf der oberen Hälfte der zweiten Seite, einen Entwurf zu einer Cadenz zum ersten Satz des Concertes in C-dur der hier im Auszuge folgt,



*) Wegeler erzählt (Biogr. Notizen S. 36): »Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concertes (C-dur) schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer sassen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. — Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blaseinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven liess auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.« Wie eine Probe mit ganzem Orchester, d. i. mit Trompeten und Pauken, in einem »Zimmer« gehalten werden konnte, kann man sich nicht gut vorstellen. Eine solche Oertlichkeit war zu einer Probe des B-dur-Concertes eher geeignet. In diesem kommen keine Trompeten und Pauken und auch keine Clarinetten vor. Auch ist nicht zu übersehen, dass mehr als 40 Jahre vergangen waren, als Wegeler jene Worte aus der Erinnerung niederschrieb. Wegeler, der, wie er selbst (Vorrede S. XIII) sagt, »in Hinsicht auf Musik nur ein schwacher Dilettant «war und der, wie es O. Jahn erwiesen hat, die Namen »Leonore« und »Fidelio« miteinander verwechseln konnte, konnte auch leicht das zuerst erschienene Concert mit dem zuerst componirten verwechseln.



und auf der untern Hälfte der zweiten Seite Entwürfe zum letzten Satz der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 enthält.*) Aus dem Zusammentreffen dieser Arbeiten ergiebt sich, dass das Concert im Juli 1798, als Beethoven zur Herausgabe der Sonaten Op. 10 schritt, fertig war.

*) Das in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenblatt ist schon bei den Sonaten Op. 10 benutzt worden.

IX.

Skizzen zum Clavierconcert in B-dur (Op. 19).

Auf den ersten drei Seiten und auf den oberen Zeilen der 4. Seite eines Bogens, der auf den unteren Zeilen der 4. Seite Arbeiten zu allen Sätzen der Sonate in E-dur Op. 14 Nr. 1 enthält, stehen Entwürfe zum 2. und 3. Satz des Concerts in B-dur. Ein ziemlich lang ausgeführter Entwurf zum Rondo des Concerts, dem wir den Anfang



und eine später vorkommende Stelle entnehmen,



ist von der endgiltigen Form noch ziemlich weit entfernt und gehört zu den frühesten von den vorhandenen Skizzen. Aus dem Zusammentreffen der Sätze des Concerts mit den Sätzen der Sonate ergiebt sich, dass das Concert begonnen wurde, bevor die Sonate fertig war.

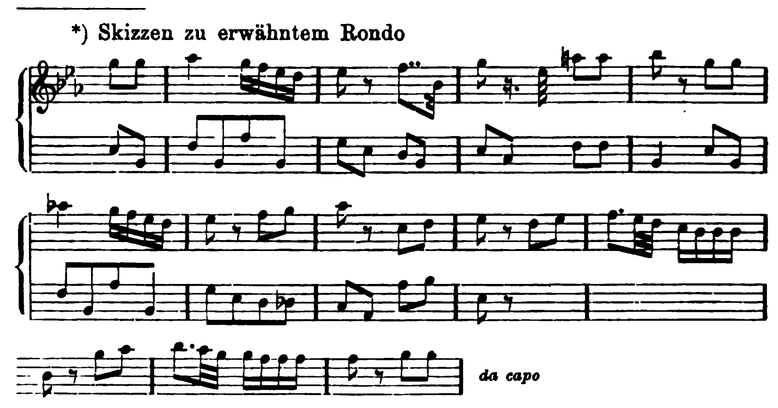
Ein anderer Bogen enthält auf allen vier Seiten Entwürfe





zu allen drei Sätzen des Concerts. Diese Erscheinung beweist, dass die drei Sätze des Concerts ursprünglich zusammengehören und dass nicht, wie man vermuthen könnte, das nach Beethoven's Tode erschienene Rondo in B-dur für Pianoforte und Orchester ursprünglich zum Concert gehört hat.*) Der-

*) Skizzen zu erwähntem Rondo



finden sich auf leer gebliebenen Zeilen unter einer in Partitur und der Handschrift nach noch in Bonn geschriebenen Romanze in E-moll für Clavier, Flöte und Fagott concertant mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violen, Basso und 2 Oboen. Die »*Romance cantabile*«, die so anhebt,



ist das mittlere Fragment eines grösseren Stückes. Im Auctions-Katalog des Nachlasses Beethoven's ist unter Nr. 179 verzeichnet:

Unbekanntes Trio für Pianoforte, Flöte und Fagott.
Frühere Arbeit noch in Cöln.

Ob dies das vollständige Stück war, muss dahingestellt bleiben. Die Skizzen zum Rondo gehören ihrer Handschrift nach einer späteren Zeit an. Wir möchten sie spätestens in das Jahr 1795 setzen.

selbe Bogen enthält auf den oberen sechs Systemen der dritten Seite zwei kleine, dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Nachahmungssätze, die, wie die Stellung und die verschiedene Tinte beweist, früher geschrieben wurden, als die sie umgebenden Skizzen.*) Die Nachahmungssätze können frühestens zu Anfang des Jahres 1794 geschrieben sein. Die Skizzen zum Concert entstanden also später. Dass viel Zeit zwischen der Niederschrift der Nachahmungssätze und der Skizzen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Am 29. März 1795 muss das Concert fertig gewesen sein, weil, so viel bis jetzt bekannt ist, Beethoven an diesem Tage (in Wien) zum ersten Mal ein Concert von seiner Composition öffentlich spielte und dann, weil von den (in Wien) componirten Concerten das in B-dur das erste ist und Beethoven damals schwerlich ein anderes Concert spielen konnte.**)

Die Akademie, in der Beethoven am 29. März 1795 spielte, war von der Wiener Tonkünstlergesellschaft veranstaltet worden. Der gedruckte Zettel ist vorhanden, und da wird als zweite Nummer angeführt:

> »Ein neues Konzert auf dem Piano-Forte gespielt von dem Meister Herrn Ludwig von Beethoven, und von seiner Erfindung.«

In den Sitzungs-Protokollen der genannten Gesellschaft heisst es:

> » . . . . wobei den ersten Abend (Sonntags den 29. März 1795) Hr. Betthoven ein Concert auf dem Pianoforte spielte, den 2ten Abend Hr. Matouschek ein Concert auf dem Fagott producirte und Hr. Betthoven auf dem Pianoforte phantasirte.«

---

*) Ich paginire die Seiten des Bogens vom Beginn der Skizzen an. Die Seite 2 stehenden Skizzen werden auf den unteren Systemen der 3. Seite fortgesetzt.

**) Es ist noch ein ungedrucktes Concert vorhanden, das Beethoven »im Alter von 12 Jahren« (1784) schrieb. Von diesem muss abgesehen werden. Es ist gar unwahrscheinlich, dass Beethoven es noch in Wien gespielt habe.

Ferner wird in der Wiener Zeitung vom 1. April 1795 über jene Akademie u. A. berichtet:

»Zum Zwischenspiel hat am ersten Abend der berühmte Herr Ludwig van Beethoven mit einem von ihm selbst verfassten ganz neuen Konzerte auf dem Pianoforte den ungetheilten Beifall des Publikums geärndtet.«

Damit sind die zuverlässigen Nachrichten aus jener Zeit über Beethoven's Antheil an der stattgefundenen Akademie erschöpft. Nun ist in Thayer's Biographie (I, 238 f., 286, 294) zu lesen, das am 29. März 1795 gespielte Concert sei das in C-dur gewesen. Diese Angabe lässt sich nicht begründen. Wie man sieht, ist in jenen Mittheilungen nirgends die Tonart des gespielten Concertes angegeben. Will man entscheiden, welches Concert Beethoven gespielt haben könne, so kann die Vermuthung nur auf das in B-dur fallen. Dieses war damals fertig, wenigstens konnte es fertig sein. Dass aber das Concert in C-dur damals fertig war oder fertig sein konnte, lässt sich nicht beweisen.

So viel sich aus vorhandenen Concertzetteln und aus überlieferten Nachrichten mit Sicherheit entnehmen lässt, spielte Beethoven (in Wien) wieder ein Concert von seiner Composition am 18. December 1795 und am 27. October 1798. Bei keiner dieser Aufführungen wird gesagt, dass die vorgetragene Composition neu war. Man kann also vermuthen, dass wiederum das B-dur-Concert zum Vortrag kam. Ein am 8. Januar 1796 gespieltes Concert war, wie wir aus anderwärts vorzulegenden Gründen vermuthen, von Mozart. Erst am 2. April 1800, so wird berichtet, trug Beethoven in einer Akademie im Burgtheater wieder ein neues Concert von seiner Composition vor. Dies kann das C-dur-Concert gewesen sein. Wenigstens lässt sich damit die Angabe Schindler's (Biogr. I, 57), die erste Aufführung des Concertes Op. 15 habe zur Frühlingszeit 1800 im Kärnthnerthortheater stattgefunden, in Uebereinstimmung bringen.

W. J. Tomaschek berichtet (Libussa v. J. 1845, S. 374), Beethoven habe das B-dur-Concert 1798 in Prag componirt.

Diese Angabe kann nicht ganz ohne Grund sein. Richtig ist, dass Beethoven i. J. 1798 mit einer Umarbeitung des Concertes beschäftigt war.*) Tomaschek kann Beethoven bei dieser Arbeit angetroffen haben und verleitet worden sein, das Werk, dem die Arbeit galt, für neu zu halten.

Von den noch übrigen, auf einzelnen Blättern vorkommenden Skizzen zum B-dur-Concert mag eine hier Platz finden.**)



*) Vgl. den Artikel über die Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

**) Die in diesem Artikel benutzten Skizzen stehen einschliesslich des Fragments der Romanze, sämmtlich in dem wiederholt erwähnten Skizzenbuch im britischen Museum.

X.

Aenderungen zum Clavierconcert in G-dur.

Als Beethoven sein Pianoforteconcert in G-dur schrieb, reichten die Claviere in der Höhe bis zum viergestrichenen C.*) Bald nach dem Erscheinen des Concerts und schon Ende 1808 hatte sich der Umfang bis zum viergestrichenen F erweitert. Beethoven hat von dieser Erweiterung Gebrauch gemacht. In einer geschriebenen Partitur des Concerts finden sich bei manchen Stellen Varianten und Andeutungen, bei denen theils der erweiterte Umfang, theils, ohne Rücksicht auf solche Erweiterung, eine andere Fassung, theils der Vortrag ins Auge gefasst ist. Die meisten Stellen sind flüchtig geschrieben, was den Gedanken, sie seien zum Druck, etwa für eine neue Ausgabe bestimmt gewesen, nicht aufkommen lässt. Es scheint vielmehr, dass Beethoven, am Claviere sitzend, sie entweder für sich selbst und behufs einer öffentlichen Aufführung, oder, was wahrscheinlicher ist, für einen Clavierspieler,

*) Man darf hierbei nicht nach den neueren Ausgaben des Concerts urtheilen, wo auf Grund der Analogie mehrere Stellen höher gelegt sind, als sie von Beethoven geschrieben wurden. In der im August 1808 im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien erschienenen Originalausgabe des Concerts ist das viergestrichene C nicht überschritten. Eine andere Ausgabe hat Beethoven nicht veranstaltet. Zur Vergleichung mit den neueren Ausgaben mag hier die ursprüngliche Fassung der von der rechten Hand zu spielenden Stelle im 53. Takt vor Schluss des ersten Satzes stehen.

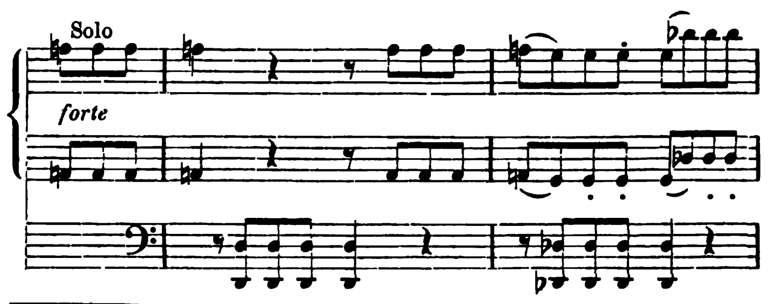


dem er das Concert behufs des öffentlichen Vortrags einstudirte aufschrieb. Ist das Erste der Fall, so kann die mündliche Mittheilung Carl Czerny's, Beethoven habe das G-dur-Concert öffentlich sehr »muthwillig« gespielt und bei Passagen viel mehr Noten angebracht, als da standen, eine Erklärung finden. Im andern Falle fällt die Vermuthung auf den Clavierspieler Friedrich Stein, der das Concert im Januar 1809 öffentlich spielen sollte, damit aber, wie Ferd. Ries (Biogr. Notizen S. 114) erzählt, nicht fertig wurde. Dass das Concert ausser der Aufführung am 22. December 1808, wo Beethoven es selbst spielte, ein zweites Mal während seiner Lebenszeit in Wien öffentlich gespielt wurde, ist nicht bekannt.*)

Wenn auch zu bezweifeln ist, dass Beethoven alle notirten Aenderungen und Vortragszeichen bei einer neuen Ausgabe benutzt haben würde, so sind sie doch der Beachtung werth und sind wenigstens einige von ihnen zur Benutzung geeignet. Wir stellen von den lesbaren Aenderungen und Zuthaten hier die wichtigsten zusammen und bezeichnen nach der Breitkopf u. Härtel'schen Partitur die Stellen, zu denen sie gehören. Einige Aenderungen, bei denen nur der Anfang einer Stelle angegeben ist, gelten auch für die Fortsetzung, und andere, die sich nur auf die rechte Hand beziehen, sind auch auf die linke Hand auszudehnen.

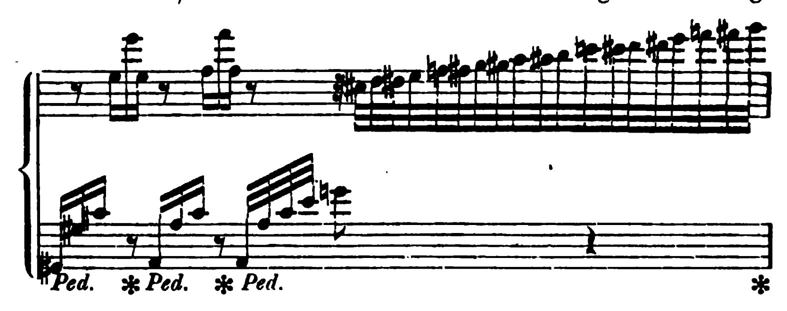
Seite 16, Takt 7 und 8. Vortragsbezeichnung: *ri-tar-dan-do.*

Seite 18, Takt 5 und 6. Beigefügte Noten für die linke Hand und geänderte Vortragsbezeichnung:



*) So viel sich ermitteln liess, ist das Concert in Wien erst am 1. April 1830 wieder öffentlich gespielt worden.

Seite 22, Takt 3 bis 8. Variante und Vortragsbezeichnung:









Seite 23, Takt 1. Das 4 Takte vorher vorgeschriebene »ritardando« wird aufgehoben durch: *a tempo.*

Seite 25, Takt 2. Variante für die rechte Hand:



Seite 34, Takt 3. Beim 2. Viertel des Taktes steht: *rit.*

Seite 34, letzter Takt bis Seite 36, Takt 1. Variante, mit den letzten Noten einer Cadenz beginnend:



Seite 47, Takt 5 und 6. Beigefügte Bogenbezeichnung:



Seite 47, Takt 9 ff. Bogen und Triller hinzu: 

Seite 57, Takt 14 bis 18. Beigefügte Triller:

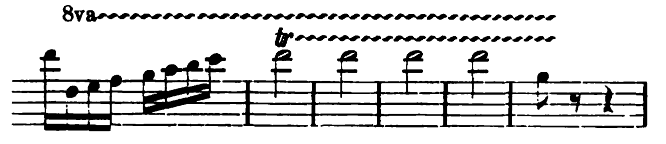


Seite 59, Takt 18. Variante: 

Seite 62, Takt 2 und 3. Staccatostriche und Bogen hinzu:



Seite 63, Takt 8 bis 13. Variante:



Seite 66, Takt 18. Variante: 

Seite 67, Takt 9 bis 11. Variante: 

Seite 68, Takt 1 und 2. Variante: 

XI.

Skizzen zu den Quartetten Op. 59.

In einem (bei Ernst Mendelssohn-Bartholdy in Berlin befindlichen) Skizzenbuch, das fast durchweg mit Arbeiten zur Oper »Leonore« angefüllt ist, findet sich auf zwei Blättern, die aber ausser dem Zusammenhang dieses Skizzenbuches stehen*) und durch Zufall oder aus Versehen hineingerathen sind, die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit zu den letzten drei Sätzen des Quartetts in F-dur. Die meisten von diesen Skizzen beziehen sich auf den zweiten Satz und betreffen die Durch- und Weiterführung der zu Grunde liegenden Motive und Themen, wobei denn einige dieser Motive, wie folgende Auswahl zeigt,



*) Vgl. den Artikel XLIV.



noch nicht in der Gestalt erscheinen, in der wir sie kennen. Der Satz zeigt schon in den Skizzen das Musivische, das er im Druck hat; doch wird man bemerken, dass gewisse Eigenthümlichkeiten des Beethoven'schen Styls (rhythmische Verrückungen, plötzliche Ausweichungen u. s. w.) weniger darin ausgeprägt sind, als im Druck. Den Schluss des Satzes hat Beethoven zweimal entworfen, einmal so



und gleich darauf so.



Beide Entwürfe sind von Grund aus verschieden, und die gedruckte Fassung lautet wieder anders. Dass das Anfangsmotiv des Satzes in den vorletzten Takten der letzten Skizze anders lautet als früher, beruht wohl auf einem Schreibfehler. Am obern Rande eines Blattes finden sich die Worte: »Schrann Mantel«, und bald darauf, neben einer Skizze auf derselben Seite, schreibt Beethoven, das erste Wort verbessernd: »Schramm«. Hiess ein Schneider so, dem Beethoven seinen Mantel gegeben hatte?*)

*) Der Name »Schramm« kommt in Wien ziemlich häufig vor, nicht aber »Schrann«. Thayer (Biogr. II, 398) liest: »Schwann Mantel« und versteht unter ersterem Worte ein Gasthaus (»Schwan«), das Beethoven öfters besuchte.

Wir nehmen nun andere (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche) Skizzenblätter vor. Hier zeigt uns ein Entwurf mit einer Variante



und gleich darauf ein anderer Entwurf



den Anfang des dritten Satzes des ersten Quartetts in früheren Fassungen. Man sieht, dass die Gestaltung des Hauptthemas von seinem Anfang ausgegangen ist, dass die ersten Takte früher ihre endgiltige Form erreichten, als die späteren, und dass die Schlussformeln des Vorder- und Nachsatzes einige Mühe gemacht haben. Auf der letzten Seite des Bogens, der diese und andere nur zum Adagio des Quartetts gehörende Entwürfe enthält, stehen die Worte:

> *Einen Trauerweiden oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders*

Carl Czerny erzählt (Pianoforte-Schule, 4. Theil, S. 62), Beethoven sei auf die Idee des Adagios des Quartetts in E-moll (Op. 59 Nr. 2) gekommen, »als er einmal Nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.« Lassen sich nicht mit eben so viel Recht die obigen Worte auf das Adagio des Quartetts in F-dur anwenden?

Das Hauptmotiv des ersten Satzes des Quartetts in E-moll war ursprünglich kürzer. Man sehe diese früher



und diese etwas später geschriebene Skizze.



Zwischen Skizzen zum ersten Satz erscheinen auch die ersten Ansätze zum Adagio



und der Entwurf zu einem Stück,



das wahrscheinlich ursprünglich zum dritten Satz des Quartetts bestimmt war. Der jetzige dritte Satz entstand später und wird in den vorhandenen Skizzen nicht berührt.

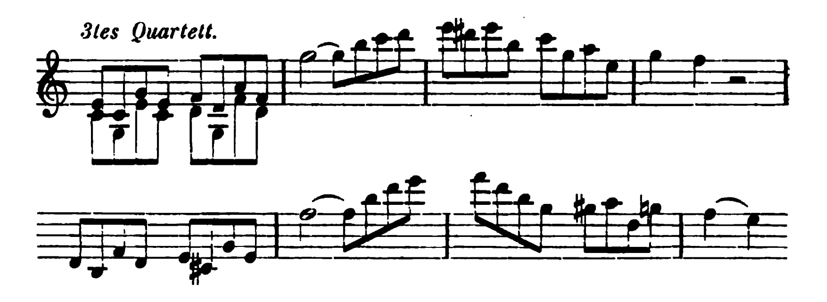
Das Thema des letzten Satzes des zweiten Quartetts ist in den ersten Entwürfen noch sehr entfernt von der endgiltigen Form und hat diese und seine einzelnen Bestandtheile erst nach wiederholten Ansätzen gefunden. Man muss die Skizzen sehen, wie sie nacheinander geschrieben wurden, zuerst diese,



dann diese,



Der erste Satz des dritten Quartetts sollte ursprünglich so beginnen:



Während der Arbeit am zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur entstand auch das Thema des zweiten Satzes der Symphonie in A-dur.



Interessant sind die Skizzen zum dritten Satz des Quartetts. Beethoven fängt so an:



Gleich darauf schreibt er:



In dieser letzten Skizze haben wir die ersten Takte des Menuetts und des dazu gehörenden Trios. Nur sind die Tonarten andere, als im Druck. Aus der am Schluss beigefügten Notiz geht hervor, dass der letzte Satz des Quartetts, von dem jedoch damals noch nichts fertig war, in C-moll stehen sollte. Beide Skizzen sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Blatte, das, wie man aus den noch jetzt sichtbaren Falten schliessen kann, Beethoven in der Tasche mit sich herumgetragen hat. Die erste Idee zum dritten Satz ist also wohl ausser dem Hause gefasst worden. Beethoven hat dann, wie wir nach der Beschaffenheit der Skizzen annehmen müssen, zu Hause angekommen, die gefundenen ersten Takte auf demselben Blatte mit Tinte etwas weiter geführt, andere Stellen angedeutet und dann die so entstandenen Stellen auf einem andern Blatte in eine grössere Skizze





zusammengefasst. Bald darauf erscheint das Stück in einer zum Theil andern Fassung





und, mit Ausnahme des zweiten Theils des Trios, welcher in der Skizze in As-dur anfängt, in den Tonarten, welche es im Druck hat. Ob diese später im Trio vorgenommene Aenderung der Tonart mit Rücksicht auf die Spielbarkeit oder aus einem formellen Grunde geschah, muss dahingestellt bleiben. Der Grund, warum die Haupttonart geändert wurde, ist klar.

Das dem letzten Satz des dritten Quartetts zu Grunde liegende Thema hat ursprünglich vom vierten Takt an anders gelautet, als es jetzt lautet. Es ist aber schwer, diese ursprüngliche Fassung festzustellen. Ueber einer abgebrochenen Skizze



findet sich eine Bemerkung:

> *Eben so wie du dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, eben so möglich ist's Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben — Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr — auch bey der Kunst.*

Skizze und Bemerkung sind mit Bleistift geschrieben und stehen auf einem Bogen, der, nach den vorhandenen Falten zu schliessen, ebenfalls in der Tasche getragen worden ist. Man meint es der Bemerkung ohnedies anzusehen, dass sie ausser dem Arbeitszimmer geschrieben wurde.

Aus der Stellung der vorhandenen Skizzen geht hervor, dass das Quartett in F-dur zuerst entstand und dass Beethoven gleichzeitig an den letzten Sätzen des ersten Quartetts und am zweiten Quartett, ferner gleichzeitig am zweiten und dritten Quartett arbeitete. Zwischen Skizzen zum zweiten Quartett erscheinen Ansätze



zur Composition des Matthisson'schen Liedes »Wunsch«. Beethoven hat das Lied auch zu anderer Zeit und wiederholt vorgenommen, aber nie beendigt. Zwischen Skizzen zum Finale des dritten Quartetts, aus denen zu entnehmen ist, dass der Satz bald fertig war, erscheinen Entwürfe zu den 32 Variationen für Clavier in C-moll. Wir werden dieselben an einem andern Orte vorlegen.

Noch gedenken wir der zwei russischen Melodien, die Beethoven in den Quartetten verwendet hat. Dieselben lauten in einer von Iwan Pratsch herausgegebenen Sammlung russischer Volkslieder, die, wie aus einer in einem Exemplar vorkommenden, von Beethoven geschriebenen Randbemerkung hervorgeht, Beethoven gekannt hat, wie folgt:



Dass Beethoven die Melodien gerade der genannten und keiner andern Sammlung entnommen habe, lässt sich nicht behaupten.

XII.

Skizzen zum Quartett Op. 74.

Aus den vorhandenen Skizzen geht hervor, dass die vier Sätze des Quartetts in der Folge angefangen und fertig wurden, in der sie im Druck erscheinen. Sämmtliche Skizzen wurden im Jahr 1809 geschrieben. Während der Arbeit entstanden auch die zwei letzten Sätze der Sonate in Es-dur Op. 81a.*)

In den vorhandenen Skizzen zeigt sich die Arbeit zum ersten und zweiten Satz des Quartetts ziemlich vorgeschritten. Die Arbeit muss also anderwärts begonnen worden sein. Die Skizzen zum ersten Satz betreffen meistens den zweiten Theil desselben, erreichen aber nicht überall die endgiltige Fassung. So enthält z. B. diese abgebrochene Skizze

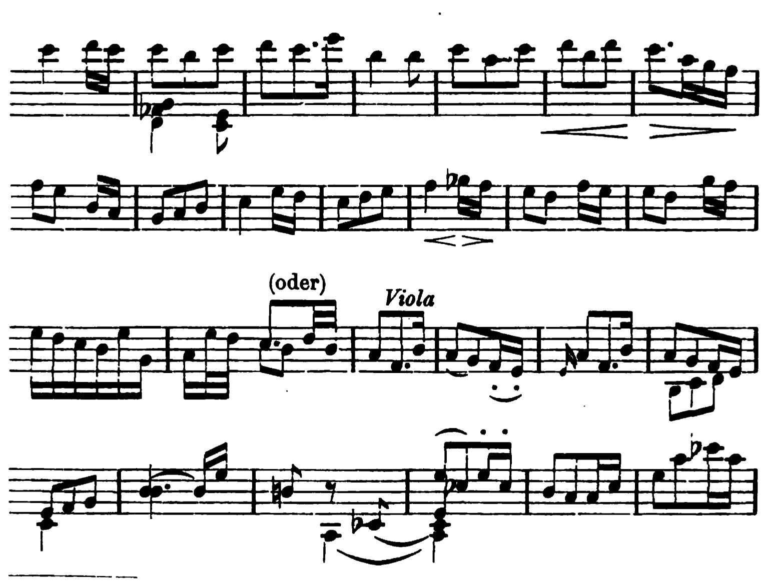


*) Siehe den Artikel XXIX.



zu Anfang des zweiten Theils vier Takte, welche später ausgeschieden wurden. Am Rande einer Seite, welche Arbeiten zum ersten Satz enthält, steht die Bemerkung: »Beim goldnen Kreutz«.*)

In einer der ersten Skizzen zum zweiten Satz



*) Name eines Gasthauses, der in den Vorstädten Wiens wiederholt vorkommt.



wird der Anfang desselben in einer bei den meisten Stellen mit dem Druck übereinstimmenden Fassung aufgestellt.*) Auffallend ist, wie Beethoven bei einer schönen Stelle, deren endgiltige Fassung in der Skizze (Takt 17 bis 20) gefunden ist, schwanken konnte. Er bemerkt nämlich, nachdem jene Skizze geschrieben war:



Bemerkenswerth ist auch eine Skizze,



nach welcher der Schluss des Satzes 16 Takte früher erfolgen sollte, als im Druck.

Der dritte Satz sollte ursprünglich so



*) Beethoven hat sich in Skizzen nicht selten verschrieben. Auch in obiger Skizze ist an der Richtigkeit mehrerer Noten, die in der Vorlage sehr deutlich geschrieben sind, zu zweifeln. So meinen wir, dass Takt 13 die 1. und 2. Note und Takt 14 die 3. und 4. Note in der Skizze so lauten müssen, wie im Druck. Zweifelhaft sind auch die untern Noten im 29. und 30. Takt.

anfangen. Für den Mittelsatz werden zwei Themen aufgestellt, eins hier,



das andere hier,



die, ungeachtet ihrer Verschiedenheit von den in der Partitur vorkommenden Themen, doch in Betreff der gewählten Notengattung eine Aehnlichkeit damit zeigen. Man kann auch bemerken, dass Beethoven den Anfang der letzten Skizze in entgegengesetzter Bewegung benutzt hat.

Auch das aus so einfachen Elementen bestehende Variationenthema musste einige Wandlungen durchmachen, bis es seine endgiltige Form fand. Zuerst sollte das Thema



ganz anders lauten, als jetzt. Dieser Anfang wird verworfen. Bald darauf erscheint das jetzige Thema in seiner ursprünglichen Fassung,





dann wird mit Beibehaltung des zu Grunde liegenden Motivs eine andere Fassung versucht,



und dann wird wieder der Anfang der zuerst gefundenen Fassung hingeschrieben.



Die dann folgenden Skizzen beschäftigen sich grösstentheils mit den Variationen und nähern sich immer mehr der gedruckten Lesart.

XIII.

Skizzen zur Sonate Op. 81[a].

Aus den Skizzen geht hervor, dass zuerst der erste Satz und nach einer Unterbrechung von ungefähr einem halben Jahre die andern Sätze entstanden. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1809, und müssen die zu den zwei letzten Sätzen eine ziemlich geraume Zeit vor dem auf dem Originalmanuscript angegebenen Tage geschrieben sein.*)

Ein Entwurf zum Anfang des ersten Satzes



*) Der erste Satz trägt im Autograph die Ueberschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«. Die Ueberschrift der andern Sätze lautet: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810«. Die angegebenen Daten sind nur als die der Abreise und der Rückkunft des Erzherzogs zu nehmen. Die Reise des Erzherzogs wurde durch die Annäherung des französischen Heeres veranlasst. Die Franzosen langten in den Vorstädten Wiens an am 9. Mai 1809 und verliessen Wien am 20. November 1809. Die Familie des österreichischen Kaisers flüchtete Anfang Mai 1809 nach Ofen und kehrte von da Ende Januar 1810 nach Wien zurück. (Vgl. Wiener Zeitung vom 31. Januar 1810.) Vgl. den Artikel XXIX.



zeigt eine wesentliche Abweichung vom Druck nur beim Schluss der Einleitung. Der Druck hat hier einen Takt mehr. Der Anfang der Schlusspartie des ersten Theils hat in einer der ersten Skizzen



noch nicht die endgiltige Fassung. Letztere ist aber gleich darauf



gefunden. Die gegen den Schluss des ersten Satzes vorkommende dissonirende Stelle, wo Theile der Dominant- und Tonika-Harmonie zusammentreten, findet sich in den Skizzen nicht. Sie entstand also später, möglicherweise erst bei der Reinschrift. Hier eine Skizze,


8
tr
f

die fast an allen andern Stellen mit der gedruckten Form übereinstimmt.

Die Arbeit zum zweiten Satz beginnt mit einem Ansatz,

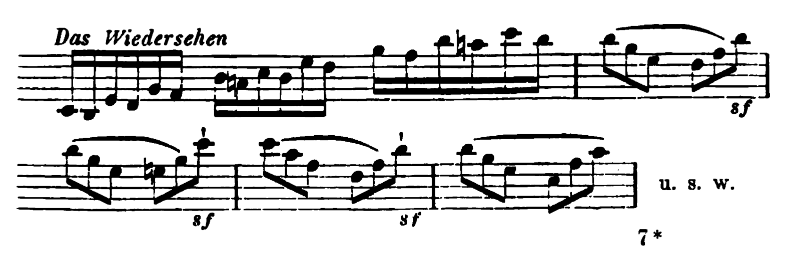


der verworfen wird, und gleich darauf erscheint ein längerer Entwurf,



in dem die endgiltige Form im Wesentlichen gefunden ist.

Aus den Skizzen zum dritten Satz sind ihrer Vortragsbezeichnung wegen einige Stellen hervorzuheben.





Zwischen den Arbeiten zum ersten Satz findet sich die Bemerkung:

> *Der Abschied* (durchstrichen: *Das Lebewohl*) — *am 4ten Mai* — *gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S. K. H.*

Ohne Zweifel ist das die Ueberschrift, die Beethoven dem ersten Satz zu geben gedachte. Zwischen den Arbeiten zu den letzten Sätzen finden sich die Worte:

Abschied — *Abwesenheit* — *Ankunft*

Beethoven gedachte die drei Sätze so zu überschreiben.

XIV.

Skizzen zur 7. und 8. Symphonie

füllen den grössten Theil eines früher bei G. Petter in Wien befindlichen Skizzenbuchs. Das Skizzenbuch ist nicht vollständig. Hin und wieder fehlen Blätter. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung u. s. w. Mit voller Sicherheit lässt sich also der Gang der Arbeit nicht verfolgen. Betrachtet man die Skizzen, wie sie vorliegen, im Ganzen und sieht man ab von einzelnen Kreuzungen, so gelangt man zu dem Ergebniss, dass die 8. Symphonie gleich nach der 7. in Angriff genommen wurde und dass die einzelnen Sätze dieser Symphonie ziemlich in der Folge, wenn auch nicht begonnen, so doch heranwuchsen und fertig wurden, in der wir sie kennen.*)

Es ist schwer, genau zu bestimmen, wo die Skizzen zur 7. Symphonie anfangen. Bevor die ersten Skizzen zum Vorschein kommen, in denen wir eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit Stellen im ersten Satz dieser Symphonie erkennen, erscheinen Versuche mit verschiedenen rhythmischen Motiven, die im Verlauf der Arbeit theils beibehalten und umgebildet, theils nach und nach fallen gelassen werden, so dass man jene Versuche, je nachdem man sie betrachtet, zu den Vorarbeiten zur Symphonie rechnen kann oder nicht. Von jenen Motiven macht sich z. B. in diesen Skizzen

---

*) Zur Bestimmung der Zeit, in welcher die Skizzen geschrieben wurden, können die zu Anfang der Original-Manuscripte der Symphonien angegebenen Daten dienen. Die 7. Symphonie ist überschrieben: »1812, 13ten Mai«; die 8.: »Linz im Monath October 1812«.



der im ersten Satz herrschende Daktylus bemerkbar. In einer bald darauf erscheinenden Skizze (S. 7),



die, nach den vorausgegangenen Versuchen zu schliessen, als ein verworfener Ansatz zum ersten Satz der 7. Symphonie betrachtet werden kann, macht sich ein anderes Motiv geltend, das nicht in gedachtem ersten Satz, sondern, unwesentlich verändert, im dritten Satz derselben Symphonie verwendet ist. Nach diesen und andern sämmtlich im $\frac{6}{8}$-Takt stehenden Skizzen und Anläufen erscheinen zuerst hier (S. 8)



und gleich darauf hier



und hier

die ersten bestimmten Anklänge an die ersten zwei Takte des Hauptthemas des ersten Satzes. Nach und neben diesem Anfangsmotiv taucht, erst weniger kenntlich,



dann deutlicher,



ein im zweiten Theil des Hauptthemas vorkommendes Motiv auf. Die meisten der nun folgenden Skizzen sind auf die Aus- und Weiterbildung der gefundenen Motive gerichtet. Man sehe hier,

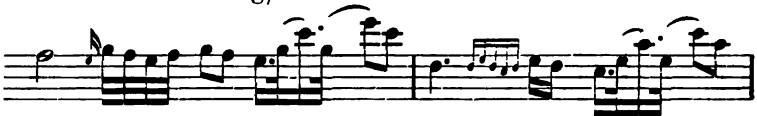



hier,
hier,
8
und hier.
ff

Das Hauptthema schält sich nur langsam heraus. Vollständig, jedoch mit einzelnen Abweichungen von der gedruckten Fassung, erscheint es erst nach einer Arbeit von ungefähr sechs Seiten.



Von jetzt an klärt sich die Arbeit immer mehr. Mit dem ersten Satz wächst auch die Introduction heran. Wir verzeichnen: ein darin vorkommendes melodisches Sätzchen in seiner ersten Fassung,



den Anfang einer auf die ganze Introduction sich erstreckenden Skizze



und die erste Skizze zum Uebergang von der Introduction zum Hauptsatz.



Das Thema des zweiten Satzes der 7. Symphonie gehört einer früheren Zeit an. Es findet sich in dieser Gestalt



zwischen Arbeiten zum zweiten und dritten Satz des Quartetts in C-dur (Op. 59 Nr. 3), entstand also ungefähr sechs Jahre vor der Composition der 7. Symphonie. Die Vermuthung liegt nahe, Beethoven habe es ursprünglich in jenem Quartett an Stelle des jetzigen zweiten Satzes verwenden wollen. Noch während der Arbeit am ersten Satz der Symphonie hat Beethoven das Thema wieder aufgenommen. Hier der Anfang einer der ersten grösseren Skizzen (S. 23).



Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Symphonie wurden noch während der Arbeit an den vorhergehenden Sätzen geschrieben. Sie kommen der gedruckten Form wenig nahe. Diese Skizze (S. 26)



zeigt eine Uebereinstimmung mit dem Druck nur in den ersten Takten, wo das aus den Vorarbeiten zur Symphonie bekannte Motiv aufgegriffen ist. Das aus drei Viertelnoten bestehende

Motiv, das in der Partitur eine wichtige Rolle spielt, kommt zwar auch in der Skizze vor; nur ist es hier nicht, wie dort, einige Takte hindurch beständig abwärts, sondern abwechselnd ab- und aufwärts geführt. Diese Skizze



ist gleicher Art. Beethoven versucht das Motiv noch auf andere Weise.



Ausser den erwähnten zwei Motiven macht sich in der Partitur noch ein drittes, ein aus einer Halb- und einer Viertelnote bestehendes Motiv ( ) geltend. Beethoven hat es namentlich zu Anfang des zweiten Theiles, wo es mehrere

Takte hindurch in gleicher Lage und auf verschiedenen Stufen wiederholt wird, auf charakteristische Weise verwendet. Dasselbe Motiv und eine ähnliche Verwendung findet sich in einer im Jahre 1809, also einige Jahre vor der Composition der Symphonie in A-dur entworfenen Ouverture, die aber nicht so ausgeführt wurde, wie sie damals entworfen war.*) Es genügt hier, den Anfang einer dazu gehörenden Skizze herzusetzen.



Auf diese liegengebliebene Arbeit aus dem Jahre 1809 ist Beethoven in vorliegendem Skizzenbuch und bevor der dritte Satz der 7. Symphonie in allen Theilen fertig skizzirt war, zurückgekommen. Die Vermuthung liegt nahe, die Erinnerung an jene Arbeit und an jene Verwendung des Motivs sei bei der Composition des dritten Satzes der 7. Symphonie mitbetheiligt gewesen.

Zum letzten Satz der Symphonie entwirft Beethoven zuerst folgendes Thema (S. 9).



*) Zu verweisen ist auf den Artikel »Skizzen zur Ouverture Op. 115«. S. 14.

Später erscheint das jetzige Hauptthema in seiner ursprünglichen Fassung.



Diese zwei Skizzen finden sich noch zwischen Arbeiten zu den ersten drei Sätzen der Symphonie. Nach deren Beendigung wird, mit geringen Unterbrechungen, der vierte Satz allein vorgenommen. Zunächst wird der zweite Theil des Themas gefunden.



Die dem Hauptthema folgende Partie sollte ursprünglich so,



dann, der endgiltigen Fassung ziemlich entsprechend, so



anfangen. Der bei dieser Skizze angedeutete Modulationsgang ist in der Partitur innegehalten, aber nicht mit der skizzirten Melodie, sondern mit andern Themen.

Wir haben nun die Arbeiten zur 8. Symphonie vorzunehmen. Dass während der Skizzirungen zur 7. Symphonie wenig oder nichts von der achten feststand und dass Beethoven während jener Arbeit doch daran dachte, der Symphonie in A-dur eine neue folgen zu lassen, geht aus einer Andeutung hervor, welche zwischen Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie vorkommt und welche lautet: »2te Sinfonie Dmoll«. Prophetischer klingen die zwischen den Skizzen zur 8. Symphonie vorkommenden Bemerkungen: »Sinfonia in Dmoll — 3te Sinf.«

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der 8. Symphonie (S. 70 f.) sind meistens klein und grösstentheils auf die Gestaltung der Themen gerichtet. Wie weit sie von der endgiltigen Fassung waren, kann man an diesen sehen (S. 71 f.).



Später erscheinen grössere Skizzen. Zur Vergleichung mit der Partitur geeignet ist diese Skizze (S. 97).




8
cresc.
sf

Das Hauptthema des zweiten Satzes der Symphonie kommt bekanntlich in einem auf den Mechaniker Mälzel und seinen Taktmesser geschriebenen Kanon vor. Dieser Kanon soll im Frühjahr 1812, also vor der Composition der 8. Symphonie entstanden sein. Das Skizzenbuch widerspricht dieser Angabe nicht. Die vorkommenden Skizzen (S. 104 bis 110) sind nirgends auf die Bildung jenes Themas, sondern, wie man z. B. an dieser flüchtig geschriebenen Skizze (S. 104) sehen kann,

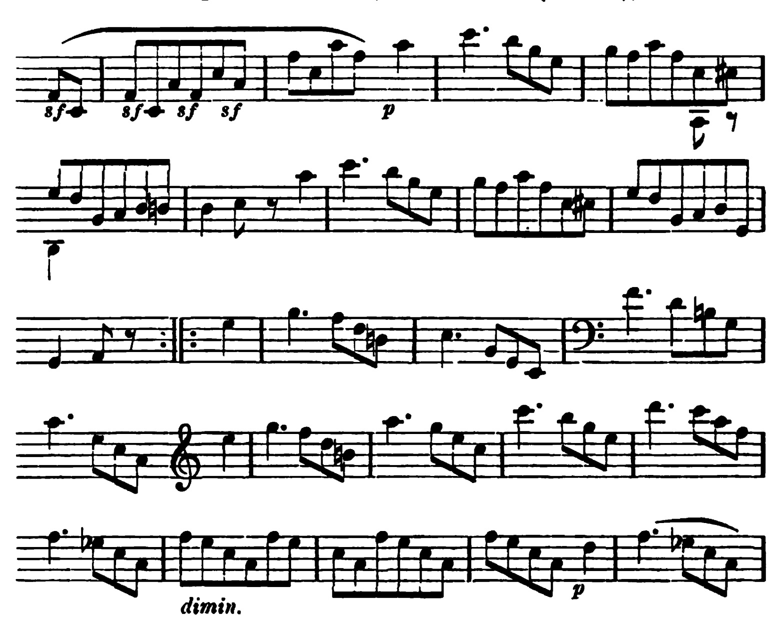


auf die Weiterführung jenes Themas und der darin enthaltenen Motive gerichtet, lassen also eine frühere Entstehung des Themas wohl annehmen.

Die schöne Melodie zu Anfang des dritten Satzes scheint schnell gefunden zu sein. In den ersten Skizzen, z. B. in dieser (S. 106),



erscheint sie ohne die in der Partitur stehenden einleitenden zwei Takte. Spätere Skizzen, z. B. diese (S. 108),

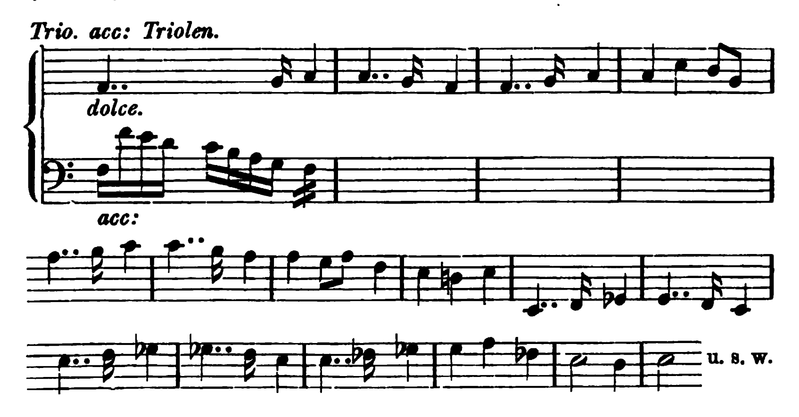




haben eine Einleitung von zwei Takten, jedoch in einer mit der gedruckten nicht übereinstimmenden Fassung. Der Anfang des Trios wird zuerst so (S. 105)



entworfen. Nach einer etwas später geschriebenen Skizze (S. 108)



sollte die Figuralstimme ursprünglich Sechzehntelnoten bekommen. Bald darauf entschied sich Beethoven, wie aus der nachträglich beigefügten Bemerkung »acc: Triolen« hervorgeht, für eine ruhigere Begleitung. Noch in der letzten Skizze

Trio.

cresc. *p*

sf *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

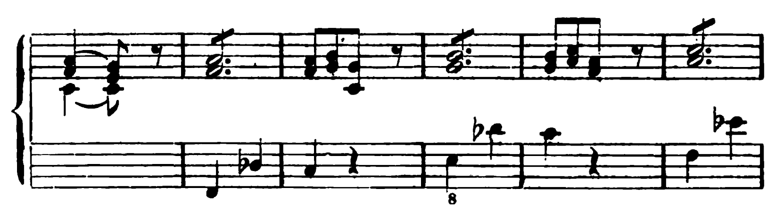
sf *sf*

D. C. Das 2temal nicht piano wie gebräuchlich.

zeigt das Trio Abweichungen von der letztwilligen Fassung.

Zum Hauptthema des letzten Satzes wird wiederholt angesetzt. Beethoven schreibt zuerst (S. 82) so,





später (S. 113) so,



dann so



und zuletzt (S. 115) so.



Interessant ist es zu sehen, wie die kleine Periode zu Anfang des Satzes sich bei wiederholter Vornahme zu der doppelten Anzahl von Takttheilen erweitert. Noch wollen wir Kenntniss nehmen von einem zwischen diesen Skizzen vorkommenden, für Clavier gedachten Entwurf (S. 104),



in dem Beethoven durch das im Werden begriffene Anfangsmotiv jenes Symphoniesatzes zu einer Abschweifung veranlasst wird.

Nicht alle Sätze der beiden Symphonien haben im Skizzenbuch ihre endgiltige Fassung gefunden. Namentlich zum 3. Satz der siebenten und zu den drei letzten Sätzen der achten Symphonie mag die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt worden sein.

Auf den übrigen Inhalt und auf andere Ergebnisse des Skizzenbuchs braucht hier nicht eingegangen zu werden. Wir verweisen deshalb auf einen andern Artikel.*) Hier mag die Bemerkung genügen, dass die achte Symphonie zum grossen Theil in den böhmischen Bädern, wo sich Beethoven im Sommer 1812 aufhielt, skizzirt wurde. In Linz kam das Werk zum Abschluss.**)

*) S. den Artikel XXXI.

**) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. September 1812 schreibt: »L. v. Beethoven, welcher zur Bade- und Brunnen-Cur erst in Töplitz, dann in Carlsbad sich aufhielt und nun in Eger ist, hat . . . . . wieder zwei neue Symphonien geschrieben.« Diese Angabe ist in Betreff der 8. Symphonie, wie das auf dem Autograph derselben stehende Datum zeigt, verfrüht.

XV.

Das Lied »An die Hoffnung« Op. 94.

Ein Bogen, den Beethoven, wie aus der Faltung hervorgeht, in der Tasche mit sich herum getragen und also ausser dem Hause benutzt hat, enthält auf der 1. Seite Andeutungen zur ersten Abtheilung der »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91), auf der 2. bis 4. Seite mit Bleistift geschriebene Entwürfe zu erwähntem Liede, von welchen wir nur einen Theil der lesbaren hersetzen,



und zwischen diesen Liedskizzen und ebenfalls auf der 4. Seite drei theils in geschlossener Form, theils in Partitur geschriebene Entwürfe zu dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-moll. Hier der zweite



und hier der dritte dieser Entwürfe.



Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass das Lied begonnen wurde, als die »Schlacht bei Vittoria« bereits angefangen, möglicherweise schon fertig war, und dass am Liede und am Kanon ziemlich gleichzeitig gearbeitet wurde. Die

»Schlacht bei Vittoria« wurde zwischen August und November 1813 componirt. Der Kanon war am 23. November 1813 fertig, weil er an diesem Tage in ein Stammbuch geschrieben wurde. Die Skizzen zum Liede erstrecken sich auf den ganzen Text und kommen der gedruckten Form theils so nahe, theils stimmen sie so sehr damit überein, dass Beethoven gleich zur Reinschrift schreiten konnte. Nach Allem ist als die Compositionszeit des Liedes die Zeit zwischen August und Ende 1813 anzunehmen.

Franz Wild, früher Sänger am Hoftheater in Wien, erzählte, Beethoven habe das Lied für ihn geschrieben.*) Das ist nicht zu glauben.**) Beethoven war nicht der Mann, Sängern von Beruf derartige Aufmerksamkeiten zu erweisen. Gegen Wild's Behauptung spricht vor Allem der Umstand, dass das Lied nicht nur, wie die Skizzen zeigen, für Sopran gedacht ist, sondern dass auch die Singstimme im Sopranschlüssel gedruckt wurde. Wahr ist, dass Wild das Lied am 25. April 1816 öffentlich sang. Es war aber schon kurz vorher erschienen. Wäre jene Behauptung wahr, so müsste das Lied erst 1816 oder 1815 componirt sein. Und diese Compositionszeit verträgt sich nicht mit dem aus den Skizzen gewonnenen Datum. Wir suchen die Anregung zur Composition anderswo und näher.

Das Lied ist der Fürstin Karoline Kinsky gewidmet, deren Gemahl Ferdinand am 3. November 1812 in Folge eines Sturzes vom Pferde starb. Fürst Ferdinand Kinsky war einer von den Dreien, welche im Jahre 1809 für Beethoven einen jährlichen Gehalt von 4000 Gulden aussetzten, und hieran hatte er sich mit der grössten Summe (1800 Gulden jährlich) betheiligt. Vergegenwärtigt man sich das Verhältniss, das nach dem Tode des Fürsten zwischen Beethoven und der Wittwe seines Gönners eintreten musste; berücksichtigt man

*) S. Thayer's Chronolog. Verz. S. 132.

**) Dass die Aussagen des genannten Sängers mit Vorsicht, ja mit Unglauben aufzunehmen sind, beweist seine mit der obigen verbundene Aeusserung, Beethoven habe ihm gegenüber die Absicht ausgesprochen, die »Adelaide« zu instrumentiren. Das glaube, wer will.

den Inhalt des zur Composition gewählten Textes; lässt man Beethoven's zur Mitempfindung geneigte Natur und endlich die Widmung nicht ausser Augen; so kann man kaum zweifeln, dass das Lied eine durch jenen Todesfall hervorgerufene Gelegenheitscomposition ist. Man würde Beethoven wenig Edelmuth zutrauen, wollte man glauben, die Schwierigkeiten, welche er nach dem Tode des Fürsten wegen der Fortbeziehung seines Gehaltes hatte, hätten ihn abhalten können, eine solche Composition zu schreiben. Mit dem Datum, das sich an den Todesfall knüpft, lässt sich das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss, das Lied sei in der zweiten Hälfte des Jahres 1813 componirt, in Einklang bringen.

XVI.

Skizzen zur Sonate Op. 106

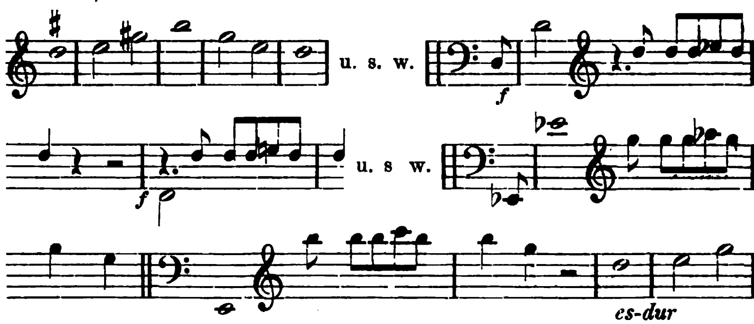
finden sich in einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1817, in zwei nicht ganz vollständigen, beim Verfasser befindlichen Taschenskizzenheften aus dem Jahre 1818 und auf mehreren an verschiedenen Orten befindlichen Bogen und Blättern. Die erstgenannten Vorlagen enthalten die ersten Entwürfe zu allen Sätzen der Sonate. Von den später und zuletzt geschriebenen Entwürfen müssen welche verloren gegangen sein. Namentlich fehlen Entwürfe zum Adagio. Die vier Sätze der Sonate wurden in der Folge begonnen, in der sie im Druck aufeinander folgen. Während der Composition des ersten Satzes wurde der zweite, dann der dritte, und während der Composition des zweiten und dritten Satzes der letzte Satz (Introduction und Fuge) begonnen. Grössere, zusammenhängende Skizzen kommen nur in geringer Anzahl vor. Meistens sieht man abgebrochene Stellen von höchstens acht Takten.

Die ersten Skizzen zum ersten Satz der Sonate





enthalten wenig, was an die gedruckte Form erinnern könnte. Wir sehen meistens unbekannte, unbenutzte Motive, und nur ein Motiv macht sich bemerkbar, in dem das jetzige Hauptmotiv versteckt erscheint und das in später geschriebenen Skizzen,



aber auch hier nur allmählich, durch rhythmische Umgestaltung, durch Beifügung eines Octavensprungs u. s. w. seine endgiltige Form erlangt. Nach und nach kommen auch andere Themen und Bestandtheile des Satzes zum Vorschein. Am ersten bemerkbar macht sich eine in den Schlusspartien verwendete Melodie. Die zuletzt mitgetheilten Skizzen bringen Anfangsnoten derselben. In dieser auf die ganze zweite Hälfte des ersten Theils sich erstreckenden Skizze

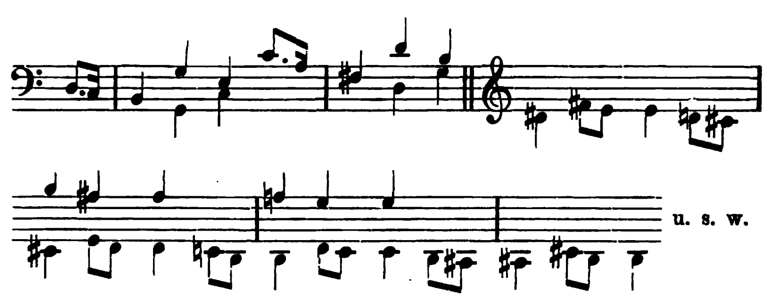



(?)
8
8
cresc.
f

sind die meisten Motive und Themen, zum Theil in ihrer ursprünglichen Gestalt, vereinigt. (Bei dem Takt 36 eintretenden Motiv hat man sich den Bassschlüssel vorgesetzt zu denken. Später ist wieder der G-Schlüssel anzuwenden. Die Stelle ist, wie andere, zweifelhaft.) Die Arbeit zieht sich nun noch ungefähr 70 Seiten lang fort. Wir entnehmen ihr eine ursprünglich zum Fugato im zweiten Theil gehörende Stelle,



eine Skizze

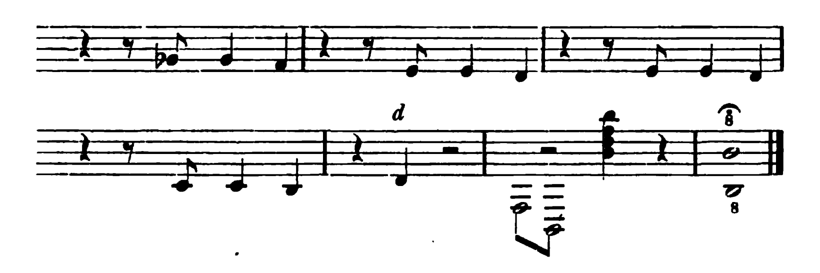


zu zwei Stellen im ersten Theil, eine Skizze





zum Anfang des dritten Theils und einen Entwurf

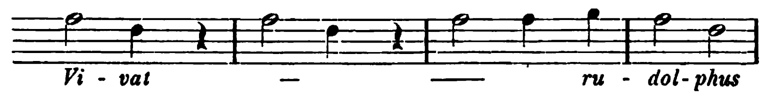


zum Schluss des Satzes. In jener Skizze zum Anfang des dritten Theils sind die ersten drei Takte aus dem Grunde beachtenswerth, weil sie dazu beitragen, einen an eine im Druck vorkommende Stelle sich knüpfenden Zweifel zu heben.

Zwischen diesen Entwürfen finden sich verschiedene Andeutungen und Entwürfe, die eine Beziehung zur Sonate Op. 106 zulassen. Zunächst zu verzeichnen sind: ein Ansatz,



der möglicherweise zu einem der folgenden Sätze der Sonate bestimmt war, und ein Ansatz,



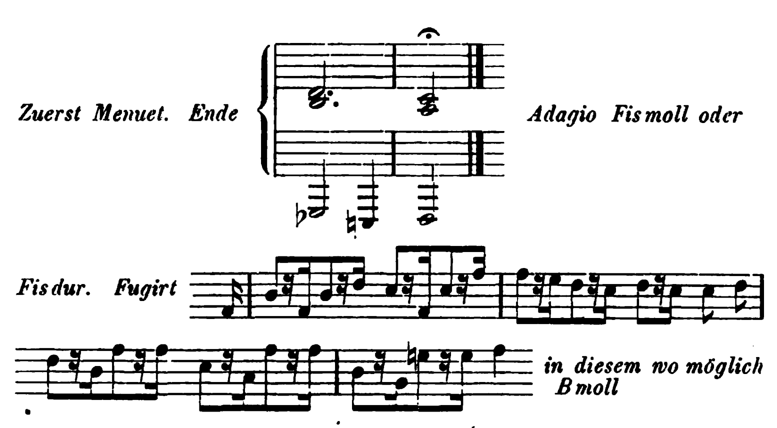
dem bald ein zweiter folgt,



welch beide letztere Ansätze höchstwahrscheinlich einer für den Namenstag des Erzherzogs Rudolf (17. April) zu schreibenden Composition gelten. Dass Beethoven eine von den Skizzen ausgeführt habe, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich. Beide Ansätze kommen, wie man es etwas bei der zuletzt mitgetheilten Skizze sehen kann, zwischen Arbeiten zum zweiten Theil des ersten Satzes der Sonate vor. Diese Umgebung, die theilweise Aehnlichkeit der Ansätze mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes der Sonate, die Gleichheit der Ton- und Taktart und dann der Umstand, dass, wie es in einem Briefe Beethoven's an den Erzherzog heisst, die ersten zwei Sätze der Sonate »an« dem Namenstag des Erzherzogs geschrieben sind, können uns veranlassen, in jenen Ansätzen eine Anticipation der Widmung der Sonate zu erblicken und zu glauben, dass jener Glückwunsch bei der Composition des ersten Satzes der Sonate mit im Spiele war und die Arbeit zeitigen half.*)

*) Erwähnte Briefstelle lautet: »Zu den zwei Stücken von meiner Handschrift an J. K. H. Namenstag geschrieben sind noch zwei andere gekommen, wovon das letztere ein grosses Fugato, so dass es eine grosse Sonate ausmacht, welche nun bald erscheinen wird, und schon lange aus meinem Herzen J. K. H. ganz zugedacht ist; hieran ist das neueste Ereigniss J. K. H. nicht im mindesten Schuld.« Der Brief ist ohne Datum. Die Zeit, in der er geschrieben, lässt sich aber annähernd bestimmen. Unter dem erwähnten »neuesten Ereigniss« kann nur die am 4. Juni 1819 erfolgte Ernennung des Erzherzogs znm Erzbischof von Olmütz gemeint sein. Mit diesem Datum lassen sich die Daten, welche sich an andere, hier übergangene Briefstellen knüpfen, in Einklang bringen. Der Brief muss also bald nach dem 4. Juni 1819 geschrieben sein. Da es nun ferner sicher ist, dass die zwei ersten Sätze der Sonate — denn keine andern können zu Anfang der angeführten Briefstelle gemeint sein — am 17. April, dem Namenstag des Jahres 1818 noch nicht fertig sein konnten, so bleibt nur der Namenstag des Jahres 1819 übrig, an dem, wie Beethoven sagt, die Stücke geschrieben wurden.

Zwischen den Ansätzen und zwischen den fortgesetzten Arbeiten zum Sonatensatz erscheint ein Entwurf



zur Fortsetzung der Sonate, der, wenn auch nicht den Noten, so doch den Worten nach fast ganz zur Ausführung gekommen ist. Später folgt ein auf den letzten Satz zu beziehender Entwurf



und eine Aufzeichnung



mit dem Anfang eines zum zweiten Satz bestimmten Menuetts in B-moll und mit einer Bemerkung, in der Beethoven von dem früheren Plane in Betreff der Einrichtung des Finales abgeht.

Noch bevor der erste Satz im Entwurfe fertig war, geschahen hier



und hier



die ersten, die endgiltige Form anbahnenden und sie erreichenden Züge zum Thema des zweiten Satzes der Sonate. Nach spätern Aufzeichnungen



sollte das Hauptmotiv auf verschiedene Weise geändert oder variirt werden. Beim Trio



war es gleich auf einen Kanon abgesehen. Auch stand es bald fest, dass am Schluss



die Tonart H-moll, jedoch nur kurz und vorübergehend berührt werden sollte. Auf den Gedanken, dem kanonischen Trio in B-moll ein rascheres Sätzchen in gleicher Tonart folgen zu lassen, ist Beethoven später gekommen. Verschiedene Ansätze finden sich dazu, die sich aber alle im $\frac{2}{4}$-Takt und in Achtelnoten bewegen. Hier ist ein Entwurf.



Eine der zuletzt geschriebenen Skizzen ist diese.





Sie bringt fast nur die Anfangstakte des ersten und zweiten Theils und das Ende des Satzes. Beachtenswerth ist das bei der Tremolo-Stelle stehende *pp*. Der Druck hat da kein Vortragszeichen. Vielleicht wollte Beethoven die Auffassung dem Spieler überlassen. Bemerkenswerth ist auch die Verdoppelung der Note *D* im letzten Takt. Beethoven hat da den Noten noch Buchstaben beigefügt. Es scheint, dass er Bedenken trug, hier, wie im Druck, den $\frac{6}{4}$-Accord zu nehmen. Die Skizze ist ursprünglich mit Bleistift geschrieben, ist dann mit Tinte überzogen worden und befindet sich, zwischen Arbeiten zum letzten Satz, in einem der eingangs erwähnten Taschenskizzenhefte, welches Beethoven im Sommer 1818 bei seinem Aufenthalt in Mödling brauchte.*) Innerhalb der Skizze finden sich folgende Bemerkungen:

Ein kleines Haus allda so klein, dass man allein nur ein wenig Raum hat —
Nur einige Täge in dieser göttl. Briel —
Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung od. Erfüllung

---

*) In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1818 steht: »Am 19. Mai in Mödling eingetroffen.«

Diese Worte wurden gleichzeitig mit der Skizze geschrieben. Aus diesem Zusammentreffen geht hervor, dass die Skizze bei den Wanderungen in der Briel niedergeschrieben wurde.*)

Die ersten Skizzen zum dritten Satz der Sonate sind kurz und sehen ziemlich chaotisch aus. Es dauert lange, bis aus dem Chaos feste Gestalten heraustreten, bis sich aus den immer anders lautenden und abgerissenen Stellen rhythmisch gegliederte und ausgebildete Themen entwickeln. Man sehe hier,



*) Briel (oder Brühl) heisst ein Thal bei Mödling.

ferner hier



und hier.



Die letzte Skizze ist eine der ersten, welche bestimmte Anklänge an die jetzige Anfangsmelodie enthält. Aber noch bevor sie geschrieben wurde, war (2 Seiten früher)

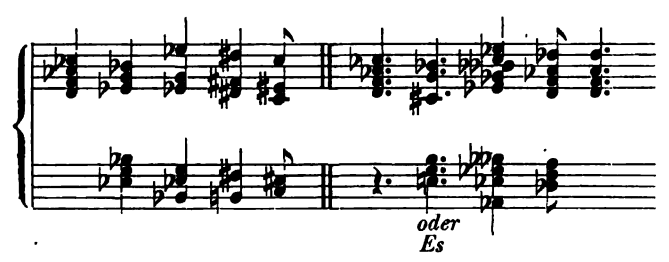


schon der Schluss des Satzes (in Fis-dur) ins Auge gefasst. Man sieht, Beethoven hat aus dem Ganzen heraus gearbeitet und die Sache an allen Ecken und Enden angefasst. In später geschriebenen Skizzen klärt sich die Arbeit immer mehr und mehr. Wir setzen die zuerst vorkommende grössere Skizze zum Hauptthema



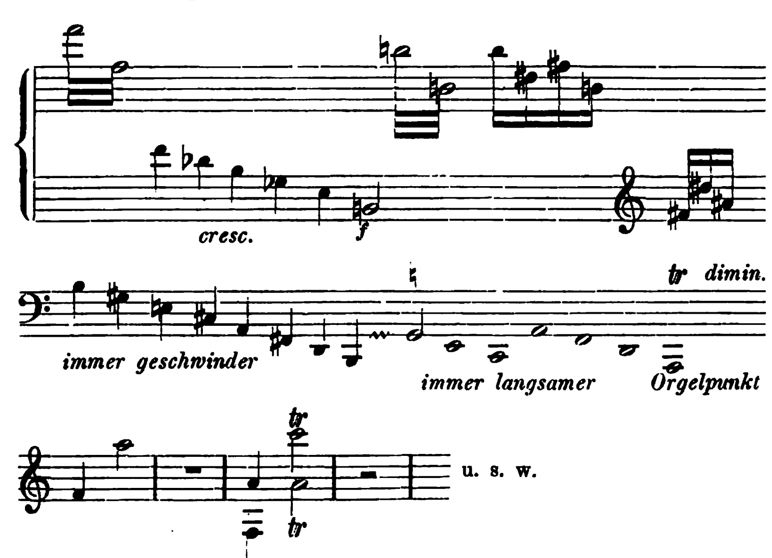


und eine Aufzeichnung her,



in der Beethoven verschiedene Fassungen einer gegen den Schluss des Satzes vorkommenden Stelle versucht. Im Druck hat Beethoven die erste Fassung gewählt.

Die Einleitung zur Fuge wurde, jedoch mit Uebergehung der Zwischenspiele, in einem Zuge entworfen.



Man stelle sich diese Skizze mit grossen und weit auseinander stehenden Noten geschrieben vor, so dass der abwärts gehende Terzenzirkel, nämlich die vom hohen *F* bis zum tiefen *D* immer abwechselnd eine grosse und eine kleine Terz abwärts schreitende Unterstimme recht vor Augen tritt. In Beethoven's Handschrift füllt die Skizze mehr als eine halbe Seite.

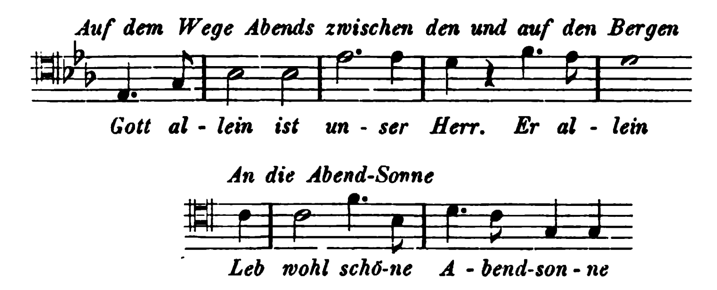
Zur Fuge, die natürlich früher begonnen wurde, als die ihr vorhergehende Einleitung, hat Beethoven die verschiedensten Themen aufgestellt. Die zuerst aufgestellten Themen, z. B. dieses,



das geschrieben wurde, als das Adagio erst im Entstehen begriffen war, und das wir uns in einem langsamen Tempo und nur zum Eingang des letzten Satzes bestimmt denken, enthalten nichts, was an das jetzige Thema erinnern könnte, und beweisen höchstens, dass beim letzten Satz die Fugenform angewendet werden sollte. Das jetzige Thema entstand erst, als der dritte Satz bald fertig war. Wir legen einige Entwürfe vor, die es in einer früheren Gestalt zeigen.



In den früher erwähnten Taschenskizzenheften, welche Beethoven bei seinem Aufenthalt in Mödling im Sommer 1818 brauchte, finden sich zwischen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate, der Reihe nach einige auf den Wanderungen um Mödling entstandene Stellen,



ein Ansatz zur Composition von Goethe's »Haidenröslein«



und ein ziemlich vollständiger Entwurf



zu dem kleinen Clavierstück in B-dur, welches Beethoven (vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152) am 14. August 1818 auf Aufforderung schrieb.

Aus den hier und anderwärts*) gewonnenen Daten ergiebt sich, dass die Sonate Op. 106 frühestens im November 1817 begonnen wurde, dass die zwei ersten Sätze im Sommer 1818 und die zwei letzten spätestens im März 1819 fertig waren.

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXXVI und auf die Briefe Beethoven's an Ries aus dem Jahre 1819. (Biogr. Notizen S. 147—152.)

XVII.

Skizzen zu den »Ruinen von Athen«

stehen theils in einem im britischen Museum aufbewahrten Skizzenheft von 80 Seiten in Querformat, theils auf einem Blatte, das sich in einem Skizzenbuch befindet, zu dem es nicht gehört.*) Das Skizzenheft enthält, mit Ausnahme des türkischen Marsches und der darauf folgenden »Musik hinter der Scene«, Entwürfe zu allen Nummern der »Ruinen von Athen«. Die Folge, in der diese Stücke vorgenommen wurden, ist schwer zu bestimmen. Die Blätter, Bogen und Lagen, aus denen das Heft besteht, sind erst nach dem Gebrauch zusammengefädelt worden und liegen nicht durchweg in der Ordnung, in der sie beschrieben wurden. Auch auf Vollständigkeit kann das Heft keinen Anspruch machen. Einige Skizzen finden keine Fortsetzung, andern fehlt der Anfang u. s. w. Nur so viel lässt sich sagen, dass die Stücke nicht in der Folge, in der sie in der Partitur stehen, vorgenommen wurden und dass von allen Stücken die Ouverture zuletzt in Angriff genommen wurde. Sämmtliche Skizzen entstanden in der Zeit von frühestens Mai bis spätestens Ende 1811. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich am meisten auf die Skizzen zum Chor der Derwische und zum Marsch mit Chor.

Auf den Derwisch-Chor beziehen sich vier abgebrochene Skizzen, jede mit nachträglichen Aenderungen und Varianten versehen. Die zuerst erscheinende Skizze

*) Siehe den Artikel XXXI.

Ma - ho - met *Du hast den*

strahlen-den Bo - rak be - stie - gen zum sie-ben-ten Himmel auf-zuflie-gen

grosser Pro-phet R *Ka - a - ba*

— — — *Ka-a-ba* *etc.*

befasst sich mit der zweiten Hälfte des Textes und nähert sich nur bei der begleitenden Triolenfigur im Anfang und bei einigen Stellen im weiteren Verlauf der gedruckten Form. Damit sind aber einige der hervortretendsten Züge festgestellt. In der nächsten Skizze





nimmt Beethoven die erste Hälfte des Textes vor. Die Skizze beginnt, dem Text, wie ihn Kotzebue gedichtet, entsprechend, mit dem Worte »Mahomet«. Beethoven hat dies Wort später im Anfang weggelassen und dafür in der Mitte angebracht. Ausserdem weicht die Skizze bei dem Worte »Kaaba« (Takt 13 f.) von der gedruckten Form ab. Es fehlt hier das charakteristische Ais. Im Nachspiel steht es und in der dritten Skizze



hat es auch die Singstimme. Die vierte Skizze beschäftigt sich mit der zweiten Hälfte des Textes und kommt der gedruckten Form sehr nahe.

Der Marsch mit Chor ist aus unscheinbaren Anfängen hervorgewachsen. Beethoven nimmt zuerst die Worte vor. Der Ueberschrift des Kotzebue'schen Textes folgend und ohne Rücksicht auf das Orchester zu nehmen, denkt er sich die Worte im Wechselgesange von den Priestern und Jungfrauen vorgetragen.*)



Jetzt wird eine andere Tonart gewählt,



und gleich darauf



stellt sich das Begleitungsmotiv ein. Nach einem Versuch mit jenem Motiv und nach einigen Ansätzen zu einer Instrumentalmelodie

*) Kotzebue überschreibt den Text: »Wechselgesang der Priester und Jungfrauen«.



erscheint eine vom Orchester und von den Chören abwechselnd vorgetragene Melodie,



in der, da sie dieselben Harmonieschritte zur Grundlage hat, die bekannte Instrumentalmelodie verborgen liegt. Nach noch einem kurzen Ansatze



und nach einer Bemerkung,

Auch im Trio könnten die Priester singen

aus der man entnehmen kann, dass Beethoven über die Form im Ganzen noch nicht im Klaren war, erscheint die jetzige Instrumentalmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt.



Beethoven ändert später die letzten Takte der Melodie

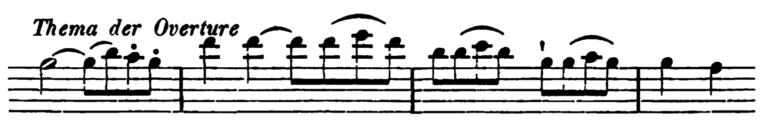


und schreibt dann die ganze Melodie in einer etwas andern Fassung auf.



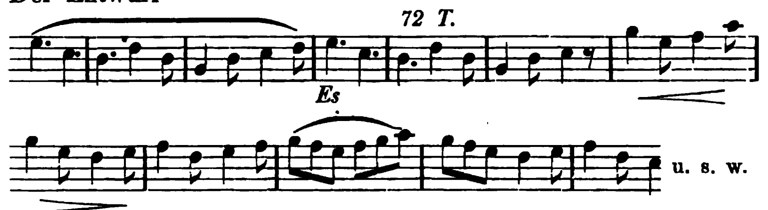
Jedenfalls ist der Anfang des Marsches auf einem Umwege gefunden. Die noch folgenden Skizzen erstrecken sich auf das ganze Stück und nähern sich immer mehr der endgiltigen Form.

Von den zu den übrigen Stücken gehörenden Entwürfen mag noch der erste Entwurf zur Ouverture hier eingerückt werden.



Ausser den genannten Arbeiten enthält das Skizzenheft noch Entwürfe zu den letzten zwei Nummern von »König Stephan« und einige Bemerkungen und liegengebliebene Entwürfe. Ausserdem enthält es auf der obersten Notenzeile von mehreren Blättern einen Theil der ersten Violinstimme zu der Ouverture, die Seite 39 f. der »Beethoveniana« als eine Vorarbeit zu der Ouverture Op. 115 bezeichnet wird. Jene Blätter waren also ursprünglich zu einer Partitur-Reinschrift jener Ouverture bestimmt.*)

Wir nehmen nun das eingangs erwähnte Blatt vor. Es enthält zunächst einen ungefähr 70 Takte langen Entwurf zur 4. Nummer (Musik hinter der Scene) der »Ruinen von Athen«. Der Entwurf



stimmt im Anfang und bei mehreren Stellen im weitern Verlauf mit der gedruckten Fassung überein. Beim 4. Takt hat Beethoven das erste Wort des Kotzebue'schen Textes (»Es wandelt schon das Volk im Feierkleide« u. s. w.) beigefügt. Man muss sich erinnern, dass zu dieser Musik gesprochen wird. Kotzebue hat dem Abschnitt die Ueberschrift gegeben: »Eine sanfte Musik von Blasinstrumenten hinter der Scene. Ein Greis tritt auf und spricht während der Musik«. Der gesprochene Text besteht aus drei Strophen und jede Strophe

*) Der Verfasser der »Beethoveniana«, dem damals nur Auszüge und nicht das Skizzenheft selbst vorlag, hat sich am angeführten Orte zu einigen Unrichtigkeiten verleiten lassen, die hier zu berichtigen sind. Auf den unter der Violinstimme leer gebliebenen Zeilen finden sich nicht, wie dort gesagt wird, Entwürfe zu fast allen Nummern der »Ruinen von Athen« u. s. w., sondern nur zur Ouverture, zu Op. 113 Nr. 1, 2 und 7 und zu Op. 117 Nr. 8 und 9. Die dort in der Anmerkung mitgetheilte Skizze zum Derwisch-Chor steht also auf einer von der Violinstimme nicht berührten Seite. Auch sind einige Stellen darin nach der oben mitgetheilten dritten Skizze zu berichtigen.

aus acht fünffüssigen jambischen Versen. Beethoven hat mit Rücksicht auf den Bau der Verse durchgängig den ungewöhnlichen dreitaktigen Rhythmus gewählt und jedem Vers drei Takte gegeben. Bei den ersten drei Takten ist diese Vertheilung durch einen darüber gezogenen Bogen angedeutet. Rechnet man die erwähnten Zahlen zusammen, so erhält man (3×24) 72 Takte. Diese Zahl ist über dem 5. Takt angegeben. Dieselbe Zahl findet sich auch am Schluss der Skizze. Im Verlauf der Skizze steht an drei Stellen und jedesmal nach einem Abschnitt von 12 oder 24 Takten die Ziffer 3. Man sieht, dass Beethoven gezählt und gerechnet hat. Sieht man die Skizze an, so wird man der Ansicht, dass Beethoven sich den Text gleichmässig auf die Musik vertheilt dachte. In den gedruckten Partituren ist der Text ungleichmässig vertheilt. Nach der Skizze steht eine Bemerkung,

Coda von einigen T.

und weiter unten stehen die Takte,



mit denen jetzt das Stück anfängt.

Dieser Arbeit folgen zwei abgebrochene Stellen,



die zum Mittelsatz des türkischen Marsches gehören. Bekanntlich hat Beethoven zu diesem Marsch das Thema der Variationen Op. 76 benutzt, und nur jener Mittelsatz und die Coda sind später hinzugekommen.

Auf der Rückseite des Blattes steht die Bemerkung:

Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

Hierüber an einem andern Orte.

XVIII.

Die Bagatellen Op. 119,

die uns hier nur in historischer oder chronologischer Hinsicht beschäftigen, gehören verschiedenen Zeiten an. Das Originalmanuscript der ersten sechs Nummern zeigt das Datum: 1822 November. Nr. 2 bis 5 fallen jedoch der Conception nach in die Zeit zwischen 1800 und 1804. Beethoven kann sie später nur umgearbeitet haben. Auch Nr. 1 wird einer früheren Zeit angehören, da anzunehmen ist, dass Beethoven bei der Zusammenstellung der Stücke auf die chronologische Folge gesehen hat. Die ersten Entwürfe zu Nr. 2 und 4 finden sich auf einem Blatte, das gleich nach ihnen einen Entwurf



zur Composition von Goethe's »Erlkönig« bringt. Dieser Entwurf hat im Verlauf einige Aehnlichkeit mit einem später geschriebenen und anderwärts mitgetheilten Entwurf.*) Nr. 6 der Bagatellen scheint erst 1820 oder 1821 entstanden zu sein. Wir schliessen das daraus, weil der erste uns bekannte Entwurf dazu auf einem Blatte steht, das auf der andern Seite nachträglich angestellte Versuche zu einer Stelle im Credo der zweiten Messe enthält. Nr. 7 bis 11 waren ursprünglich ein Beitrag zu der im Jahre 1821 erschienenen dritten Abtheilung

*) S. Beethoveniana S. 100.

von Friedrich Starke's »Wiener Pianoforte-Schule«.*) Beethoven war zu Anfang des Jahres 1820 um einen solchen Beitrag ersucht worden. Die vorhandenen Skizzen widersprechen diesem Datum (1820) nicht.**) Fr. Starke begleitet in seiner Schule die Stücke mit folgender anpreisenden Bemerkung:

> Dieser dem Herausgeber von dem grossen Tonsetzer freundschaftlich mitgetheilte Beytrag führt zwar die Ueberschrift »Kleinigkeiten«; der Kundige wird aber bald wahrnehmen, dass nicht nur der eigenthümliche Genius des berühmten Meisters sich in jedem Satze glänzend offenbart, sondern dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit »Kleinigkeiten« genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommendste Eindringen in den Geist der Composition erfordern.

Gegen Ende des Jahres 1822 wurden die Bagatellen Op. 119 (ob alle oder nur ein Theil derselben, ist nicht bekannt) dem Verleger Peters in Leipzig zugeschickt. Peters aber schickte sie sofort zurück mit dem Bemerken, Beethoven solle es unter seiner Würde halten, die Zeit mit solchen Kleinigkeiten, wie sie Jeder machen könne, zu verbringen. Schindler (Biogr. II, 44) erzählt die Geschichte, bezieht sie aber fälschlich auf die Bagatellen Op. 126. Letztere waren damals noch nicht fertig. Auch würde Peters wohl angestanden haben, sie, wenn er sie zurückschickte, mit einer solchen Bemerkung zu begleiten. Im Originalmanuscript der Bagatellen Op. 119 Nr. 1 bis 6 kommen mehrere Nachlässigkeiten vor, die nur durch die Annahme zu erklären sind, dass Beethoven bei der Reinschrift wenig Sorgsamkeit verwendet hat. Daraus lässt sich folgern, dass er nicht viel auf das Opus gehalten hat.

*) Das Vorwort zu dieser Abtheilung der Schule ist geschrieben im Januar 1821. Die erste Anzeige ihres Erscheinens findet sich in der Wiener Zeitung vom 24. Juni 1821. Dies zur Berichtigung anderer Angaben, welche das Erscheinen ins Jahr 1820 setzen.

**) Vgl. den Artikel XLV. — Das lang ausgehaltene, getrillerte C gegen Schluss der Bagatelle Nr. 7 ist in der Skizze als »point d'orgue« bezeichnet. In den Skizzen zu Nr. 7—11 kommt kein Fingersatz vor; der in Starke's Pianoforte-Schule vorkommende Fingersatz mag daher von Starke herrühren.

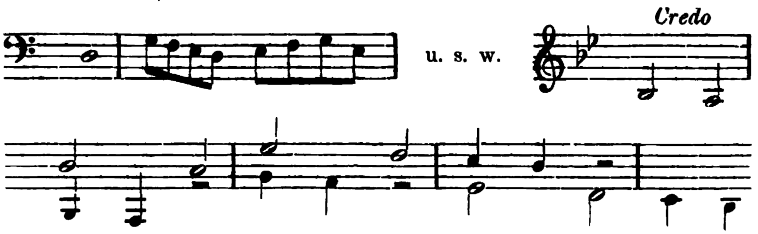
XIX.

Skizzen zur zweiten Messe

sind vollständig nicht vorhanden, und die vorhandenen stehen theils in einigen Skizzenheften, theils auf einer ziemlich bedeutenden Anzahl meistens nicht zusammengehörender Blätter. Es würde zur Geschichte des Werkes wenig gewonnen sein, wollte man der Arbeit, so weit sie vorliegt und so weit es geschehen kann, auf Schritt und Tritt folgen. Wir begnügen uns, die wichtigsten Erscheinungen und die hervorstechendsten Stellen herauszugreifen und verweisen zur Vervollständigung des hier Gebotenen auf den Artikel XLV.

Zum Kyrie sind keine Skizzen vorhanden.

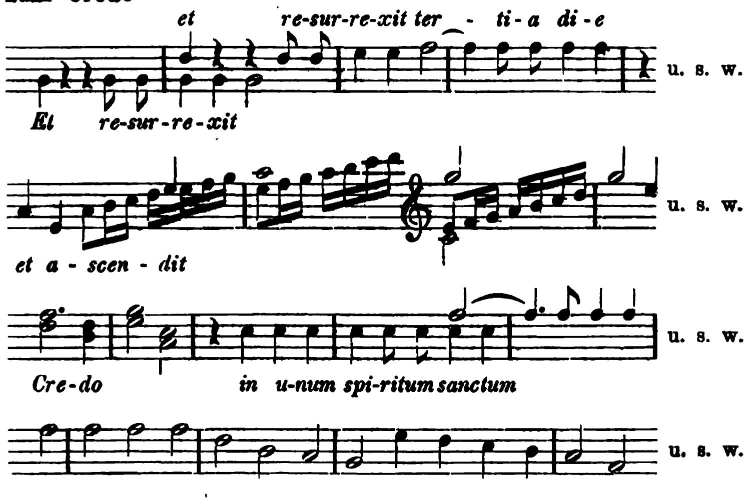
Als das Gloria in den Skizzen bald fertig war, war das Thema des Credo noch nicht gefunden. Man sieht das an zwei Skizzen,



die auf einem und demselben Blatte vorkommen. Beethoven hat das Thema, das hier das Credo bekommen sollte, nicht so bald fallen lassen. Es kommt auf andern Blättern, die nur dem Credo gewidmet sind, in etwas anderer Gestalt wieder zum Vorschein.



Die letzten Sätze der Messe wurden erst ins Auge gefasst, als die Arbeit zum Credo ziemlich vorgerückt war. Man kann das in einem Skizzenheft sehen, wo mitten zwischen Arbeiten zum Credo



diese Bemerkung:

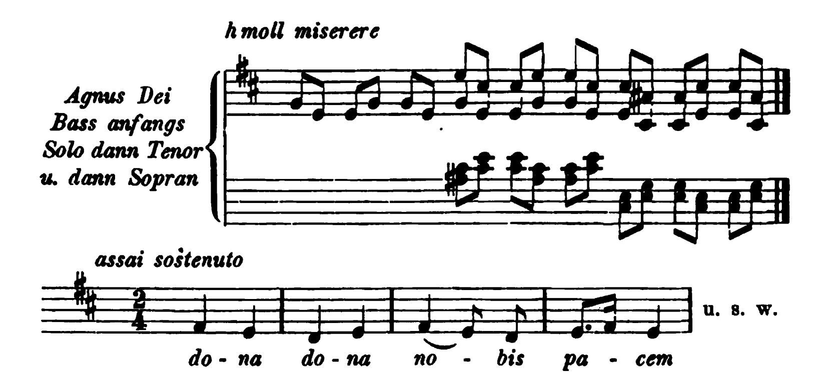
Benedictus in C Vno solo
Corno s.
Fagotto s.
Violoncello

vorkommt. Aus der Bemerkung geht hervor, dass vom Benedictus, wie wir es kennen, damals noch keine Note gefunden war. Sogar die Tonart war noch nicht bestimmt, und sollten, nach jener Bemerkung, nicht ein, sondern vier Solo-Instrumente mitwirken.

Als das Credo in den Skizzen bald fertig war, wurde auch ans Agnus Dei gedacht. Hier erscheinen nach Arbeiten zum Credo



die ersten Andeutungen zum Agnus Dei.



Eine thematische Aehnlichkeit mit dem Druck ist nicht vorhanden. Bald nach dieser Aufzeichnung beginnt, veranlasst durch das Wort »pacem«, eine realistische Auffassung des Textes. Ein Marsch sollte angebracht werden. Beethoven schreibt:



Zuerst der Marsch und nach dem



Die Idee, den Marschrhythmus anzuwenden, wird festgehalten. Letzterer nimmt aber bei fortgesetzter Arbeit eine andere Gestalt an, als anfangs concipirt war. An später geschriebenen Skizzen, von denen wir diese,



diese,



diese

Stärke der Gesinnungen des innern Friedens über alles . . . . Sieg!



und diese

Das Tempo von D. N. P. ja nur Andante



vorlegen, kann man sehen, wie Beethoven auf die »Darstellung des inneren und äusseren Friedens« geführt wird. Dass Beethoven eine solche Darstellung im Auge hatte, ist aus einer gegen Ende der Arbeit vorkommenden Bemerkung zu entnehmen, welche lautet:

*dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden.**)

*) Im Autograph hat Beethoven zu Anfang des ersten Allegretto vivace im Agnus Dei mit Bleistift bemerkt: »Darstellend den innern und äussern Frieden«. Später sind die Worte in »Bitte um innern und äussern Frieden« umgeändert worden.

In einer andern, in der Nähe vorkommenden Bemerkung:

Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel

meint Beethoven das Kyrie einer noch zu schreibenden Messe.

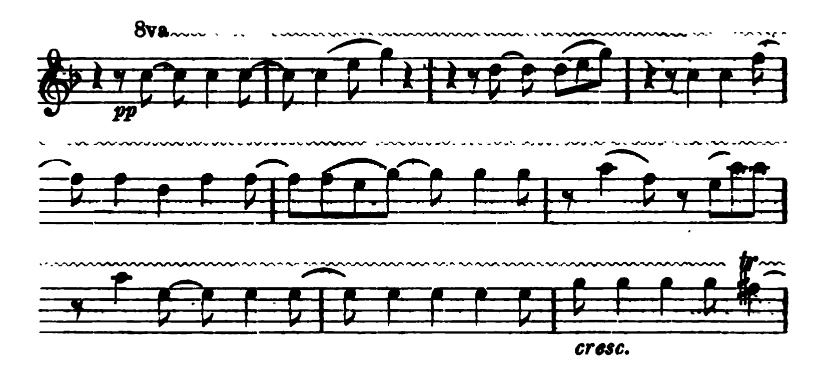
Aus den Skizzen ergiebt sich, dass die einzelnen Sätze der Messe in der Reihe vorgenommen wurden und heranwuchsen, in der sie im Text aufeinander folgen, und dass an einigen Sätzen gleichzeitig gearbeitet wurde. Das Kyrie kann frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sein, da um diese Zeit die bevorstehende Ernennung des Erzherzogs Rudolf zum Erzbischof von Olmütz bekannt war.*) Jedenfalls war die Arbeit vor Ende des genannten Jahres begonnen. Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig.**) Während Beethoven an der Messe skizzirte, entstanden die Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die Variationen Op. 107 Nr. 8, die Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11 und mehrere andere kleine Stücke, darunter die Kanons »O Tobias«, »Gehabt euch wohl«, »Tugend ist kein leerer Name« und »Gedenket heute an Baden«. Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Aenderungen vorgenommen.

In der autographischen Partitur lautet die im Credo bei den Worten »Et incarnatus est« (Partitur der Gesammtausgabe S. 112, T. 4 f.) eintretende Flötenstelle einfacher,

---

*) Dass Beethoven die Messe für den Erzherzog Rudolf schrieb, mit seiner Arbeit aber bei der Einsetzung des Erzherzogs als Erzbischof nicht fertig war, ist bekannt. Rudolf wurde zum Cardinal erwählt am 24. April 1819, zum Erzbischof am 4. Juni 1819. Die Feier der Einsetzung als Erzbischof fand Statt am 20. März 1820.

**) Schindler sagt (Biogr. I, 269; Cäcilia VII, 90), Beethoven habe im Sommer (August) 1819 an der Fuge im Credo gearbeitet und im October 1819 sei das Credo fertig gewesen. Die letztere Angabe ist wohl verfrüht.



als im Druck. Es war wohl das Bild der flatternden Taube, das Beethoven vorschwebte und ihn zur Aenderung veranlasste. Die Aenderung wurde in einer Abschrift vorgenommen, die jetzt im Besitz von Johannes Brahms ist. — Im 2. Takt des Adagio espressivo im Credo (Part. S. 116, T. 2) hatte das erste Horn ursprünglich die Noten *FE* (statt *EE*).



Auch diese Stelle ist in erwähnter Abschrift geändert worden. — Das im Credo bei den Worten »et ascendit« beginnende Allegro molto ist im Autograph kürzer, als im Druck. Beim Eintritt der Worte »et iterum« (Part. S. 124, T. 1 u. 2) und »cujus regni« (Part. S. 127, T. 7 u. 8) hat das Autograph jedesmal zwei Takte weniger, als der Druck. — Im Autograph und noch in der schön geschriebenen, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschrift, welche Beethoven dem Erzherzog Rudolf am 19. März 1823 persönlich überreichte, treten die Posaunen erst bei den Worten »judicare vivos et mortuos« (Part. S. 125, T. 8) ein. Das Gloria ist ohne Posaunen. (Was in der gedruckten Partitur [S. 125, Takt 4 bis 7] jetzt die Posaunen unmittelbar vor dem von allen Chorstimmen gesungenen »judicare« haben, hatten früher die Hörner.) Nach den Worten »et mortuos« schweigen im Autograph die Posaunen wieder bis zu Ende des Credo. Erst

im Anfang des Sanctus treten sie wieder ein, schweigen aber wieder beim nächsten Allegro. Im Benedictus sind sie angegeben. Im Agnus Dei fehlen sie wieder gänzlich.

Aus der Beschaffenheit der nachträglich vorgenommenen Aenderungen, von denen wir hier nur einen Theil angeführt haben, ist zu entnehmen, dass einige Zeit vergehen musste, bis sie alle vorgenommen werden konnten und bis die Messe ihre endgiltige Form erhielt. Wenn man sich an das Datum (19. März 1823) hält, das mit der dem Erzherzog überreichten Abschrift verbunden ist, so wird man frühestens die Mitte des Jahres 1823 als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte dann ungefähr fünf Jahre zur Composition der Messe gebraucht.

Beethoven hat an einigen Stellen viel gemeisselt. Im Kyrie kommen einige Stellen vor, die eine möglichst einfache Stimmführung verlangen, bei denen aber, wenn Selbständigkeit der Stimmen angestrebt wird, Octav- oder Primfortschreitungen kaum zu vermeiden sind. Beethoven hat versucht, solche zu vermeiden. Eine Stelle, von der wir nur die Stimmen der 1. Violine, der Viola und des Basses hersetzen, lautet im Druck (Part. S. 14, T. 11 f.) so:



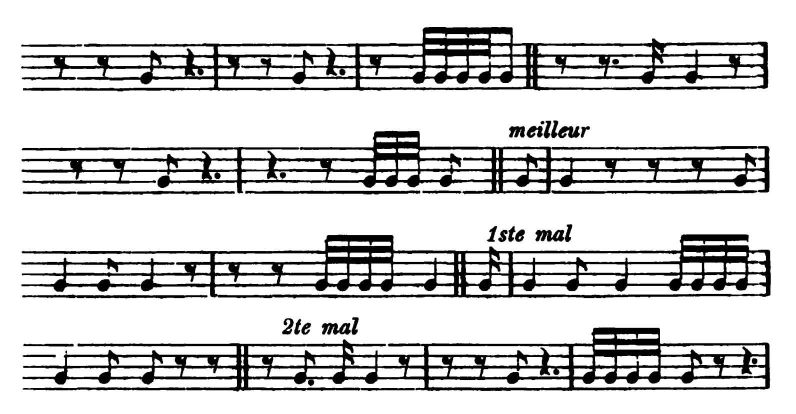
Hier sind Octaven zwischen Viola und Bass. In einer früheren Abschrift hatte die Viola zu Anfang des 2. Taktes die eine Terz höher stehende Note *H*. Da waren aber Octaven zwischen 1. Violine und Viola. Ursprünglich lautete die Stelle wieder anders. Eine andere Stelle ist die Seite 14, Takt 10, wo die 2. Violine als zweite Note nach einer Lesart *G*, nach einer andern *H* hat und Quinten-Parallelen macht. — Ueber die bei dem Worte »judicare« im Credo zu wählenden Accorde, viel-

leicht auch über deren Schreibart war Beethoven einige Zeit ungewiss. Er hat dazu zu verschiedener Zeit Versuche angestellt, von denen hier ein Theil vorgelegt wird.*)



*) Mehrere von diesen Versuchen stehen auf einem Blatte, das auf der andern Seite einen ausgeführten Entwurf zur Bagatelle in G-dur Op. 119 Nr. 6 enthält. Dieser Umstand kann zur Bestimmung der Compositionszeit jener Bagatelle dienen.

Eine dritte Stelle, an der viel gemodelt wurde, ist die der Pauken kurz vor Ende des Agnus Dei (Part. S. 256 u. 257). Beethoven hat noch im Autograph so viel daran geändert und radirt, dass in dem sehr dicken Papier ein Loch entstanden ist. Hier einige von den versuchten Fassungen,



wie sie von verschiedenen Blättern dargeboten werden. Die meiste Mühe hat Beethoven auf die zweite Hälfte, auf die letzten vier Takte der Stelle verwendet, auf welche sich auch die meisten der eben mitgetheilten Entwürfe beziehen. Seine Absicht war offenbar, ihr einen verschwommenen Rhythmus zu geben, um auf diese Weise die grössere Entfernung der Friedensstörer anzudeuten.

XX.

Skizzen zur neunten Symphonie.

Man kann in Beethoven's Skizzenbüchern die Beobachtung machen, dass, wenn eine grössere Composition beendigt oder ihrer Beendigung nahe war, in der Regel Ansätze zu mehreren neuen Compositionen gemacht wurden, die dann grösstentheils unausgeführt liegen blieben, kleinstentheils fortgesetzt oder weitergeführt wurden. So erscheint in einem dem Jahre 1815 angehörenden Skizzenbuche nach den letzen Entwürfen zu der Sonate Op. 102 Nr. 2, zwischen andern theils liegen gebliebenen, theils benutzten Entwürfen, ein Ansatz zu einer Fuge,



der den Kern des Themas des zweiten Satzes der neunten Symphonie enthält,*) der aber, da er unausgeführt liegen blieb und da in ihm der springende Punkt zur neunten Symphonie nicht zu finden ist, den wirklichen Beginn der Composition nicht bezeichnen kann. Beethoven dachte wohl zur Zeit, als

*) Nach einer Mittheilung von Carl Czerny soll Beethoven auf das Thema zum Scherzo der neunten Symphonie gekommen sein, als er einst in einem Garten das Gezwitscher der Spatzen hörte. Nach einer andern Mittheilung sollen ihm, nachdem er lange im Finstern im Freien gesessen, von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zum Scherzo eingegeben haben. Nun, wenn dem so ist, so haben wir in obigem Entwurf das Product der einen oder andern Anregung.

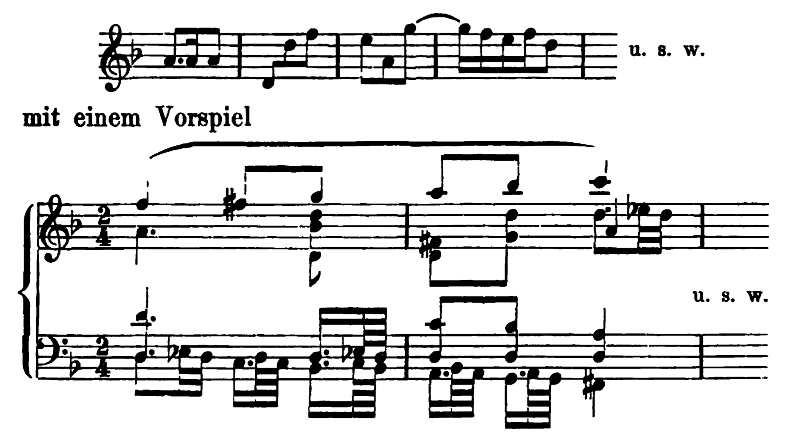
jener Entwurf entstand, wie aus einer bald darauf geschriebenen, auf derselben Seite vorkommenden, zu einer ebenfalls liegengebliebenen Skizze gehörenden Bemerkung



Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —

hervorgeht, an die Composition einer neuen Symphonie. Auf die neunte Symphonie aber kann die Bemerkung nicht bezogen werden.

Im Jahre 1817 arbeitete Beethoven an einem fugirten Satze



mit einem Vorspiel

für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Es hat allen Anschein, dass das Stück, an Stelle der bald darauf entstandenen, unter der Opuszahl 137 erschienenen fünfstimmigen Fuge, ursprünglich für die von Tobias Haslinger veranstaltete geschriebene Sammlung der Werke Beethoven's bestimmt war. Die Arbeit blieb, nachdem ungefähr vier Seiten ins Reine geschrieben waren, liegen; das Fugenthema aber nicht. Wir werden es in den Arbeiten zur neunten Symphonie wiederholt auftauchen sehen.

Der Beginn der Composition der neunten Symphonie ist an den Beginn des ersten Satzes gebunden. Die ersten Skizzen zu diesem Satze zeigen, dass Beethoven sich mit der Absicht trug, eine Symphonie zu schreiben. Sie finden sich auf einzelnen zerstreuten Blättern aus dem Jahre 1817. Wie weit die Arbeit Ende 1817 oder Anfang 1818 gediehen war und dass Beethoven schon an die andern Sätze dachte, kann man aus einem Skizzenbuche aus jener Zeit ersehen. Beethoven schreibt da zuerst:





dann (einige Seiten später):

anfangs vielleicht auch Triolen

etc.

Anfang

Timpani

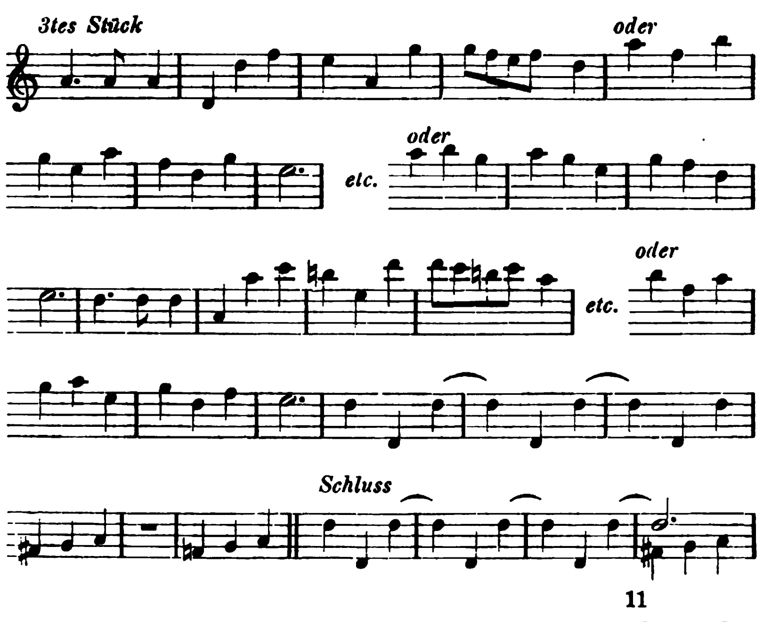
dann:



dann:



dann:





NB. Hier muss es scheinen als wolle man das Trio in D machen jedoch geht es hernach überraschend in B.

dann:

Diese Sinfonie in einem Stück 3 Horn, in anderm St. 4 Horn.



Am Ende vom 1sten Allegro 3 Posaunen

und dann:



Wir haben hier lauter abgerissene Skizzen vor uns. Bekanntes und Unbekanntes tritt uns entgegen. Die nach oben gestrichenen Noten im 2. Takt der ersten Skizze sind später hingeschrieben worden. Die Bemerkung bei der sechsten Skizze betrifft die Behandlung der Geigen. Beethoven war in Zweifel, ob statt der angedeuteten Sextolen nicht Triolen zu nehmen seien. Die ganze Arbeit zeigt sich noch in ihrem ersten Stadium.

Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz. Das Hauptthema, die Hauptmotive desselben sind festgestellt. Von den andern thematischen Bestandtheilen des Satzes ist aber gar wenig bemerkbar. Als Thema zum Scherzo wird erst das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dann das aus dem Jahre 1817, dann ein neues aufgestellt. Vom jetzigen dritten und vierten Satz ist noch keine Note gefunden. Die Skizzen beweisen, dass der letzte Satz ein Instrumentalsatz werden sollte und dass Beethoven noch nicht an die Verwebung mit Schiller's Hymne »An die Freude« dachte.

Nun sind einige Blätter vorzunehmen. Auf einem Blatte, das entweder gleichzeitig mit jenem Skizzenbuch oder etwas später benutzt wurde, entscheidet sich Beethoven



für die Sextolen-Bewegung zu Anfang des ersten Satzes, über die er im Skizzenbuch noch in Zweifel war. Ein anderes Blatt, das in die zweite Hälfte des Jahres 1818 zu setzen ist und später beschrieben wurde, als das vorige Blatt, bringt eine Bemerkung,

> *Adagio Cantique —*
> *Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisirt, wo alsdenn im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt wobei alsdenn erst die Singstimmen nach u. nach eintreten — im Adagio Text griechischer Mithos Cantique Eclesiastique — im Allegro Feier des Bachus*

aus der hervorgeht, dass Beethoven zwei Symphonien, eine davon mit eintretenden Singstimmen, componiren wollte. An Schiller's Lied wird aber auch da noch nicht gedacht.

Die bisher erwähnten Entwürfe zum ersten Satz der Symphonie und zur Symphonie überhaupt wurden während der Composition der Sonate Op. 106 geschrieben. Zwei der grössten Instrumentalwerke Beethoven's fallen also der ersten Entstehung nach so ziemlich in eine und dieselbe Zeit.

In den nächsten vier Jahren lässt sich die Arbeit nicht gut verfolgen. Sie wurde durch die zu andern Compositionen unterbrochen. Von grösseren Werken entstanden in dieser Zeit die drei Claviersonaten Op. 109, 110 und 111, die zweite Messe und die Ouverture Op. 124. Am meisten war Beethoven mit der Messe beschäftigt. Erst als diese und die Ouverture und der Chor zur »Weihe des Hauses« in den Skizzen fertig waren, richtete sich seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich auf die Symphonie.*)

Ueber den Stand der Arbeit, wie sie im Sommer oder Herbst 1822 wieder aufgenommen und weitergeführt wurde, giebt ein Skizzenheft Aufschluss. Die Arbeit zum ersten Satz ist, wie diese Auszüge zeigen,



*) Mit dem Gesagten lässt sich eine in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 22. Januar 1823 stehende Nachricht aus Wien in Uebereinstimmung bringen, welche lautet: »Beethoven hat nun auch seine zweyte grosse Messe vollendet, und wird sie kommende Fastenzeit in einem Concerte aufführen. Gegenwärtig soll er sich mit der Composition einer neuen Symphonie beschäftigen«.



etwas vorgerückt. Dagegen steht die Arbeit zum zweiten Satz, wenn man von dieser Skizze



absieht, deren Zugehörigkeit jedoch zweifelhaft ist, noch ganz auf dem Standpunkte des Jahres 1818. Die Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 finden sich fast unverändert wieder. Vom dritten Satz ist noch nichts da. Das Wichtigste ist, dass, wie aus dieser Skizze



hervorgeht, Beethoven inzwischen auf den Gedanken gekommen war, Schiller's Hymne zum Finale heranzuziehen. Unabänderlich fest stand, wie wir sehen werden, der Gedanke darum noch nicht.

Bemerkenswerth sind einige in demselben Skizzenheft vorkommende Aufzeichnungen, die sich auf die Einrichtung der Symphonie im Ganzen beziehen. Die erste Aufzeichnung erscheint gleich nach jener Melodie zu Schiller's Worten, gehört aber, nach Handschrift und Inhalt, nicht dazu und lautet, so weit sie leserlich ist, wie folgt:

Die Sinfonie aus 4 Stücken darin das 2te Stück im $\frac{2}{4}$ Takt wie in d . . . . die . . könnte in $\frac{6}{8}$ tel dur sein u. das 4te Stück



recht fugirt

Nach dieser Aufzeichnung sollte dem letzten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1817 zu Grunde gelegt werden. Zum nicht erwähnten ersten Satz war, so müssen wir annehmen, der in Arbeit stehende bestimmt.

Die nächste Aufzeichnung



bringt zwei neue Themen und lässt es dahingestellt, was für ein Thema zum Finale genommen werden sollte.

Die dritte Aufzeichnung

Sinfonie allemand entweder mit Variation nach der (?) Chor



alsdenn eintritt oder auch ohne Variation. Ende der Sinfonie mit türkischer Musik und Singchor

bringt die Schiller'schen Worte mit einer neuen Melodie. Es ist möglich, dass diese Melodie früher entstand, als die zuerst mitgetheilte.

In der letzten Aufzeichnung



ist dem zweiten Satz das Fugenthema aus dem Jahre 1815, dem vorletzten Satz ein in der zweiten Aufzeichnung aufgestelltes Thema und dem letzten Satz die früher verzeichnete Melodie zu Schiller's Worten zugetheilt.

Erwähnenswerth ist noch eine zwischen den angeführten Aufzeichnungen vorkommende Bemerkung, welche so lautet:

auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf Bach sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?)

Unter der »neuen« Symphonie kann schwerlich unsere neunte, mit andern Worten, diejenige Symphonie gemeint sein, zu der der angefangene erste Satz gehören sollte.

Die Verschiedenheit obiger Aufzeichnungen und einige darin vorkommende Erscheinungen (so z. B. die, dass bei der ersten Aufzeichnung das Fugenthema aus dem Jahre 1817, kurz vorher und bei den letzten Aufzeichnungen aber eine Melodie zu Schiller's Worten dem Finale zu Grunde gelegt werden sollte; ferner die Ueberschrift bei der dritten Aufzeichnung »*Sinfonie allemand*« u. s. w.) können wir uns nicht anders als durch die Annahme erklären, Beethoven habe, wie er im Jahre 1812 die siebente und achte Symphonie gleichsam als Zwillinge zur Welt gebracht hatte, auch diesmal zwei Symphonien schreiben wollen, habe also seinen vor vier Jahren gefassten Vorsatz nicht aufgegeben. Wir werden in dieser Annahme bestärkt durch eine Aeusserung Beethoven's, welche Friedrich Rochlitz,*) der im Sommer 1822 in Wien war und Beethoven kennen lernte, mittheilt und welche lautet: »Ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwei grosse Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium.«**)

Beethoven muss die Absicht, zwei Symphonien zu componiren, bald aufgegeben haben. Wenigstens findet sich keine Andeutung mehr, aus der sich das Gegentheil entnehmen liesse. Schon in der zuletzt angeführten Bemerkung, nach welcher Beethoven »statt einer neuen Sinfonie« eine Ouverture auf den Namen »Bach« zu schreiben gedachte, lässt sich eine Einschränkung seines Vorsatzes erblicken. Längere Skizzen zu einem Satz, der zu der aufgegebenen Symphonie gehören könnte, sind nicht vorhanden. Wir sind lediglich auf jene Aufzeichnungen angewiesen, und diese sagen uns über das

*) »Für Freunde der Tonkunst«, 4. Band, S. 357. Rochlitz' Brief, der die Mittheilung enthält, ist am 9. Juli 1822 geschrieben.

**) Beethoven hatte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Composition eines Oratoriums versprochen.

Verhältniss, welches die projectirten Symphonien haben könnten, nichts. Lag doch nach den Aufzeichnungen und nach den bisherigen Entwürfen unsere neunte Symphonie, höchstens mit Ausnahme eines Theils des ersten Satzes, noch ganz im Chaos. Von anderer Seite jedoch kommen uns einige aufklärende Andeutungen zu.

Am 10. November 1822 beschloss die Direction der Philharmonischen Gesellschaft in London, Beethoven zur Composition einer Symphonie aufzufordern.*) Beethoven nahm den Antrag, auf den er vorbereitet war, an. Am 6. April 1822 hatte er an Ferd. Ries geschrieben: »Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Sinfonie antragen?« Und am 20. December 1822 schrieb er: »Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Sinfonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben.« Die Symphonie, welche Beethoven nach London schickte, war bekanntlich die neunte. Bei der ersten Aufführung durch die Philharmonische Gesellschaft (am 21. März 1825) war sie auf dem Programm angezeigt mit dem Beisatz: »*composed expressly for this Society*«. Die Anwendung, welche sich nun auf die Aufzeichnungen machen lässt, liegt nahe. Letztere fallen in die Zeit, in der der Antrag nahe bevorstand oder eben geschehen war. Von den zwei Symphonien, welche Beethoven zu schreiben gedachte, war eine für England bestimmt, die andere nicht. Bei der für England bestimmten, musste Beethoven, wenigstens anfangs, Bedenken tragen, einen Vocalsatz mit deutschem Text anzubringen. Die Symphonie musste ganz instrumental sein. Eine solche Symphonie ist in der ersten Aufzeichnung ins Auge gefasst. Bei der andern Symphonie fiel jenes Bedenken weg. Hier sollte Schiller's Gedicht herangezogen werden. Die Worte in der dritten Aufzeichnung »*Sinfonie allemand*« sagen es deutlich, dass sie nicht für England bestimmt war.

---

*) The composition of this symphony (the ninth or choral symphony) was the result of a meeting of the Directors on the 10th of November, 1822, at which it was resolved to offer Beethoven fifty pounds for a MS. symphony.« The Philharmonic Society of London . . . . by George Hogarth. London, 1862. Pag. 31.

Die Arbeit wurde, zunächst nur unterbrochen durch die zu den Variationen Op. 120, nun fortgesetzt. Zunächst wuchs der erste Satz heran. Die Arbeit dazu zieht sich bis in die zweite Hälfte des Jahres 1823 hinein. Themen und Motive, Bestandtheile und Stellen kommen zum Vorschein, die sich in den früheren Skizzen nicht finden. Erst als der erste Satz in den Skizzen fast ganz fertig und gesichert war, erscheinen, abgesehen von den wenigen früher aufgefundenen Motiven oder Themen, nach und nach einzelne kürzere und längere Stellen, die den übrigen Sätzen gelten. Die Erscheinung, dass Beethoven an zwei oder drei Sätzen gleichzeitig arbeitete, wiederholt sich. Das Heranwachsen, die Vollendung des ersten Satzes war, wie es sich auch bei andern Werken, z. B. bei der Sinfonia eroica, nachweisen lässt, für die Entstehung und Gestaltung der folgenden Sätze entscheidend. Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werke zu ziehen, bevor der grossartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der neunten Symphonie erwuchs während des Schaffens.*)

Das Jahr 1823 ist vorzugsweise der neunten Symphonie gewidmet. Wie die Vollendung des ersten Satzes, so gehört, den instrumentalen Eingang zum letzten Satz und vielleicht andere bedeutende Stellen ausgenommen, auch die Entstehung und Composition der letzten drei Sätze dem Jahre 1823 an. Man kann dieses Jahr, wenn auch nicht als das der Empfängniss, so doch als das der Geburt der neunten Symphonie in ihrer Ganzheit bezeichnen.

Der zweite Satz wurde früher als der dritte und dieser früher als der vierte fertig. Der zweite Satz war ungefähr im August 1823 im Entwurfe fertig. Ein in die Monate Mai bis Juli 1823 zu setzendes Taschen-Skizzenbuch**) enthält, ausser der endgiltigen Form sehr nahe kommenden Entwürfen zum ersten Satz, Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der

*) Die bisher in diesem Artikel benutzten Vorlagen sind in den Artikeln XXXV, XXXVI und XLV näher bezeichnet. Die einzelnen Blätter, welche benutzt wurden, befinden sich an verschiedenen Orten.

**) Im Besitz von A. Artaria in Wien.

neunten Symphonie. Interessant ist es zu sehen, wie hier Beethoven die zwei Fugenthemen aus den Jahren 1815 und 1817 heranzieht, wie er durch Verlängerung derselben nahezu das jetzige Thema gewinnt und wie er dabei auf andere Stellen, auf den dreitaktigen Rhythmus u. s. w. kommt. Wir setzen einen Theil der Skizzen her, können jedoch nicht durchweg für die Richtigkeit der Aufeinanderfolge einstehen, da das Skizzenbuch, als zum Gebrauch ausser dem Hause bestimmt, eines von denen ist, welche vorne und hinten anfangen, also keinen Anfang haben. (Das Wort »gleich« bei der ersten Skizze bedeutet: gleich, ohne Vorspiel anfangen.)





u. s. w.



Mehrere zusammengehörende, etwas später benutzte Blätter*) bringen den Anfang des Trios in dieser Gestalt.



Die obern Noten des 6. und 7. Taktes hat Beethoven später so geändert, wie in der angehängten Variante angegeben ist. In einer etwas später entstandenen Skizze ist das Trio ebenfalls im $\frac{2}{4}$-Takt geschrieben.

Das Adagio wurde ungefähr im October 1823 im Entwurfe fertig. Zuerst entstand die Melodie des Mittelsatzes. Sie wurde geschrieben, bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war. In ihrer ursprünglichen Fassung

*) Die von hier an benutzten Vorlagen befinden sich grösstentheils in der königl. Bibliothek zu Berlin.


Thema
V. 1.
7

erscheint sie in anderer Tonart und mit einer unbedeutenden Melodie, von der sie sich, auch nachdem sie nahezu ihre endgiltige Fassung gefunden,



cresc.

u. s. w.

Fag. Violon

nicht frei gemacht hat. Hier



wird ein anderer Anfang versucht. Ohne Zweifel ist diese Melodie in einem Conversationsheft aus dem Herbst 1823 gemeint, wo der Neffe schreibt: »Mich freut nur, dass Du das schöne Andante hinein gebracht hast.«

Von den übrigen Skizzen zum Adagio sind die zum Hauptthema die beachtenswerthesten. Sie beweisen, dass die Melodie, wie wir sie kennen, kein Werk des ersten Augenblicks war. Einer der ersten Entwürfe scheint dieser



zu sein. Er entstand, nach unserer Annahme, zwischen Mai und Juli 1823. Eine etwas später geschriebene, in den Juli 1823 zu setzende Skizze bringt diese Fassung.*)



*) Diese Skizze steht auf der 7. Seite von zwei zusammengehörenden Bogen, die auf den vorhergehenden Seiten der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz der neunten Symphonie und auf der letzten Seite einen zweistimmigen Kanon

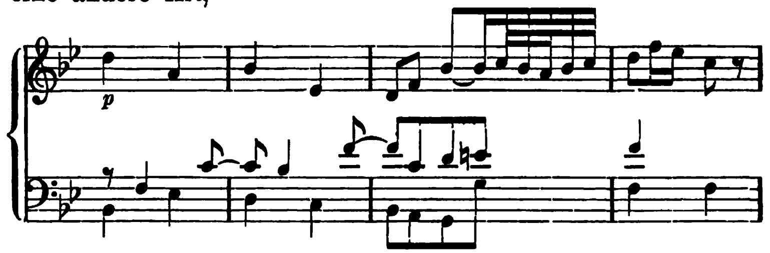


enthalten. Beethoven erwähnt diesen Kanon in zwei gegen Ende Juli 1823 an den Erzherzog Rudolf geschriebenen Briefen. In einem Briefe schreibt er: »Eben in einem kleinen Spaziergange begriffen und stammelnd einen Canon „Grossen Dank!“ –: -:- –:- und nach Hause kommend und ihn aufschreiben wollend für J. K. H . . . . . Morgen folgt mein Canon.« Im nächsten Briefe heisst es: »Grossen Dank –:– :- –:- überbringe ich selbst.« Am 31. Juli 1823 schreibt der Erzherzog: »Ich hoffe, Sie haben doch Ihren Canon aufgeschrieben.« Auf das an diesen Briefwechsel sich knüpfende Datum gründen sich hauptsächlich unsere Angaben, die obige Skizze sei um Juli 1823 geschrieben und der zweite

Beethoven dachte hier noch nicht daran, den letzten Takt jedes Abschnittes, wie es in der Partitur geschieht, von den Blasinstrumenten wiederholen zu lassen. Höchstens könnte man im 15. Takt der letzten Skizze eine solche Wiederholung finden. In dieser Skizze



sind die Reprisen gefunden. Beethoven versucht nun noch eine andere Art,



Satz sei ungefähr im August 1823 in den Skizzen fertig geworden. Diese Daten stehen zwar mit andern Worten Beethoven's im Widerspruch. Er schreibt am 1. Juli 1823 an Erzherzog Rudolf: »Ich schreibe jetzt eine neue Sinfonie für England für die philharmonische Gesellschaft, und hoffe selbe in Zeit von 14 Tagen gänzlich vollendet zu haben.« Man darf aber solche Aeusserungen nicht ganz wörtlich nehmen. Beethoven brauchte mehr Zeit. Schon am 25. April 1823 hatte er an F. Ries geschrieben: »Sie erhalten die Sinfonie nächstens.« Und am 5. September 1823 schrieb er an Ries: »Unterdessen können Sie sicher darauf rechnen, dass sie (die Symphonie) bald in London ist.« Die Symphonie kam aber erst nach London, als sie in Wien (7. Mai 1824) aufgeführt worden war. Und was den versprochenen Kanon betrifft, so scheint der Erzherzog denselben nie bekommen zu haben. Wenigsteus ist er in dessen Nachlass nicht gefunden worden.

Blasinstr.

Blasinstr.

u. s. w.

wo die Blasinstrumente jedesmal einen ganzen Theil wiederholen. Bemerkenswerth ist noch eine Skizze



zum Schluss des Satzes. Die Skizze, von der höchstens das Motiv der Pauken, aber anders verwendet, in die Partitur übergegangen ist, sticht in ihrer Einfachheit von der kunstvollen gedruckten Fassung sehr ab.

Aus den Skizzen zum Finale ergiebt sich zunächst, dass Beethoven, als die Composition des Schiller'schen Liedes schon begonnen und vorgeschritten war, schwankte, ob er der Sym-

phonie ein vocales oder ein instrumentales Finale geben sollte. Auf einigen zusammengehörenden Bogen, welche grösstentheils der endgiltigen Form nahe kommende Entwürfe zum zweiten Satz enthalten, findet sich die Bemerkung:

Vielleicht doch den Chor Freude schöner —

Diese Worte, welche ungefähr im Juni oder Juli 1823 geschrieben wurden, drücken offenbar eine Unentschiedenheit im Entschluss aus. Das instrumentale Finale sollte eine Melodie bekommen,



die, mit einigen Aenderungen und mit Versetzung in eine andere Tonart, später im Quartett in A-moll (Op. 132) verwendet wurde. Die Skizze, über deren Bestimmung die Ueberschrift keinen Zweifel lässt, findet sich in einem Skizzenheft, das vor- und nachher fast nur Entwürfe zur Composition des Schiller'schen Textes enthält. Die nämliche Melodie findet sich gegen Ende desselben Skizzenheftes vollständiger und in einer etwas andern Version.





Im Herbst 1823 ist Beethoven wieder auf das Thema zurückgekommen. Hier hat es wieder eine etwas andere Fassung.*)



Was daraus geworden wäre, wenn Beethoven diese Arbeit fortgesetzt und statt des vocalen ein instrumentales Finale geschrieben hätte, ist bei der Eigenthümlichkeit seines Schaffens, wo nichts auf vorausgegangener bloss verstandesmässiger Berechnung, sondern alles auf einer gleichsam organischen, an

*) Der folgende Entwurf findet sich nebst Arbeiten zum Schlusschor der Symphonie auf mehreren zusammengehörenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Bogen. Unmittelbar nach ihm beginnen Arbeiten zu den sechs Bagatellen Op. 126.

das Vorhergehende, Vorhandene anknüpfenden Entwickelung beruht, schwer zu sagen.*)

Vom Finale, wie es gedruckt ist, entstand zuerst der chorische Theil und die diesem vorangehenden Instrumentalvariationen über die Freudenmelodie; dann wurde die instrumentale und recitativische Einleitung in Angriff genommen. Wir folgen dieser Ordnung.

Ausser den bereits mitgetheilten Melodien zu den ersten Worten des Schiller'schen Gedichtes hat Beethoven noch andere gesucht. Hier ein Beispiel.



Dieser Entwurf fällt noch in die letzten Monate des Jahres 1822. Von da an scheint Beethoven bei der jetzigen Melodie, wie sie in den im Sommer oder Herbst 1822 gefundenen ersten

*) L. Sonnleithner, auf eine Mittheilung von C. Czerny sich stützend, berichtet in der Leipziger »Allg. musik. Zeitung« vom 6. April 1864: »Einige Zeit nach der ersten Aufführung der 9. Symphonie soll Beethoven in einem kleinen Kreise seiner vertrautesten Freunde, worunter auch Czerny war, sich bestimmt ausgesprochen haben, er sehe ein, mit dem letzten Satze dieser Symphonie einen Missgriff begangen zu haben; er wolle denselben daher verwerfen und dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben, wozu er auch schon eine Idee im Kopfe habe.« Dasselbe hat Czerny mit andern Worten auch dem Schreiber dieser Zeilen gesagt. Was für eine »Idee« Beethoven hatte, glauben wir zu wissen. Dass aber Beethoven entweder von seinem dort geäusserten Vorsatz zurückkam oder dass es ihm mit der Aenderung nicht Ernst war, ist sicher. Er würde sonst das Manuscript, das er wenigstens noch sechs Monate nach der ersten Aufführung in Händen hatte, nicht so, wie es war, dem Verleger übergeben haben.

In einem andern Tone spricht sich Seyfried aus. Er schreibt (»Cäcilia«, Bd. 9, S. 236): »Soviel ist ausgemacht, dass Beethoven gewiss zweckmässiger verfahren wäre, wenn er wohlgemeintem, bewährtem Freundes-Rath gefolgt und auf dieselbe Weise, wie zu dem letzten Quatuor (in B-dur, Op. 130), auch hier ein anderes, zweites Schluss-Stück ohne Singstimmen gesetzt hätte.« Seyfried ist wohl selbst der bewährte Freund gewesen.

vier Takten angedeutet ist, geblieben zu sein. Die Melodie musste manche Wandlungen durchmachen, bis sie die endgiltige Form fand. Namentlich gilt das vom zweiten Theil. Dieser musste noch gefunden werden. Ungefähr im Juli 1823 lautet die Melodie so:



Etwas später entstand diese Fassung:



Hier ist die Melodie den Instrumenten zugetheilt. Diese abgerissenen Entwürfe



al-le

dei - ne

was die Mo-de

f

sind meistens auf die Ausbildung des zweiten Theils gerichtet. In einer später geschriebenen, instrumental gedachten Skizze



stimmt die Melodie, mit Ausnahme des Taktzeichens und des angegebenen Tempos, mit der endgiltigen Form fast ganz überein.

In den vielen übrigen Skizzen zum chorischen Theil hat Beethoven Versionen des Hauptthemas und für spätere Strophen des Gedichtes Weisen und Fassungen versucht, die in der Partitur nicht angewendet sind. Diese Skizze



zeigt in ihrem Anfang eine von Grund aus von der gedruckten Form verschiedene Auffassung des Textes. Nur in den rhetorischen Accenten, mit denen einzelne Wörter belegt sind, lässt sich eine Aehnlichkeit mit der spätern Behandlung der Worte erkennen.

Zwischen diesen und andern Skizzen kommen mehrere Bemerkungen vor, die hier anzuführen sind. Eine Bemerkung lautet:

türkische Musik in Wer das nie gekonnt, stehle —

eine andere, bei Skizzen zum Allegro alla marcia in B-dur stehend:

türkische Musik — erst pianissimo — einige laute ppmo — einige Pausen — dann die vollständige Stärke

nnd eine dritte:

auf Welt Sternenzelt forte Posaunenstösse

Nur bei zwei von den hier gemeinten Stellen hat Beethoven sein Vorhaben ausgeführt. Eine vierte, bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

die Höhe der Stimmen mehr durch Instrumente

lässt sich dahin deuten, dass die hochgehenden Singstimmen durch Instrumente unterstützt werden sollten. Ist diese Auslegung richtig, so wäre das ein Beweis, dass Beethoven sich der ihm so oft vorgeworfenen Nichtbeachtung des Umfangs, der zu hohen Führung der Singstimmen bewusst war. Eine ebenfalls bei Arbeiten zum Schlusschor vorkommende Bemerkung

Anfang einer Overtur

kann zu einer jetzt zu berührenden Erscheinung gehören und darin ihre Erklärung finden.

Aus andern Skizzen geht hervor, dass Beethoven längere Zeit hindurch im Sinne hatte, das Finale mit einem thematisch für sich bestehenden Instrumentalvorspiel zu beginnen und dann entweder unmittelbar, oder nach der vorher vom Orchester erst einfach und dann variirt vorgetragenen Freudenmelodie den Chor eintreten zu lassen. Zu einer solchen instrumentalen Einleitung finden sich die verschiedensten Entwürfe. Wir setzen die meisten der vorkommenden Entwürfe her,


Finale.
Vor der Freude
Letztes
Thema
etc.
letztes
Finale. Allegro
Finale.
f
p
p
f



müssen es jedoch dahingestellt sein lassen, ob nicht einer oder einige derselben zu dem früher erwähnten instrumentalen Finale bestimmt waren. Der erste von diesen Entwürfen, der spätestens im Juli 1823 geschrieben wurde und noch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vorkommt, lässt durch die beigefügten Worte »Vor der Freude« keinen Zweifel über seine Bestimmung aufkommen. Dasselbe ist vom zweiten Entwurf zu sagen. Dieser kommt auch zwischen Arbeiten zum ersten Satz vor. Die dann folgenden Entwürfe wurden später geschrieben. Von einer vocalen und instrumentalen Ein- oder Ueberleitung zum chorischen Theil, wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Composition des Schiller'schen Textes kam Beethoven, wie diese Skizze zeigt,





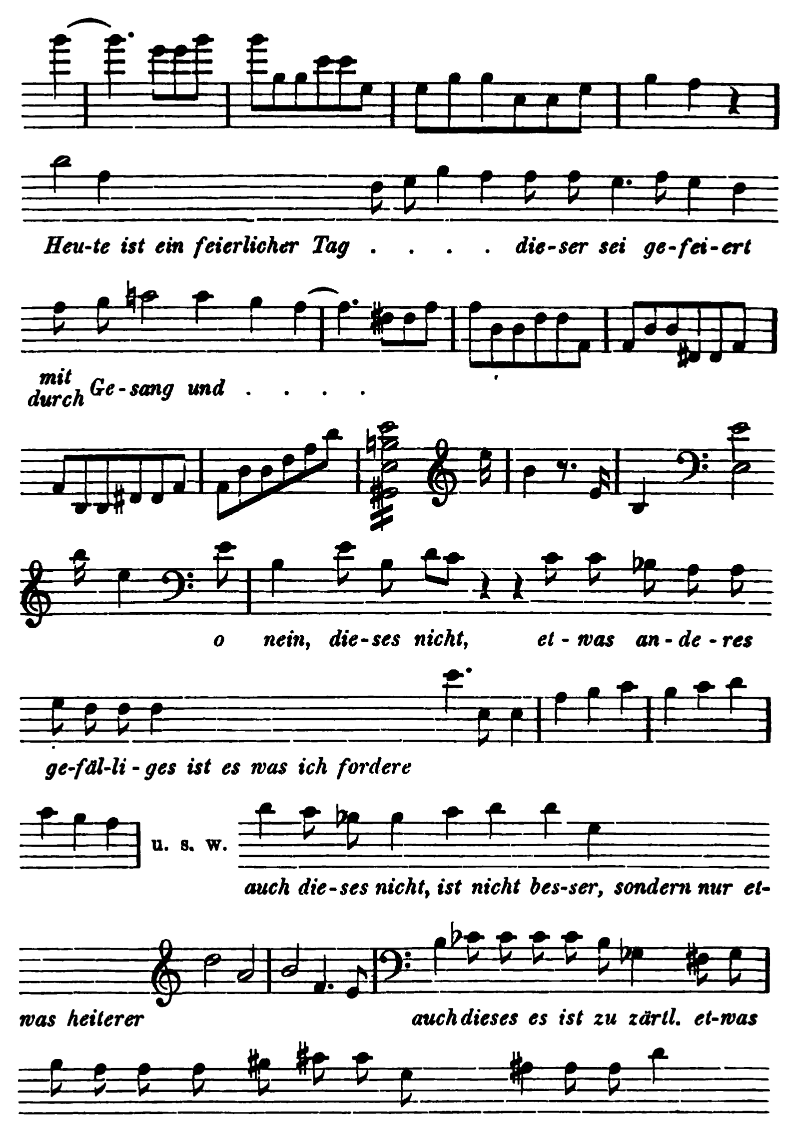
auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie mit einem recitativartigen Vorspiel, ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlte zunächst noch die Motivirung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden, hat Mühe gekostet. Schindler weiss davon zu erzählen. Auch sagen es die Skizzen. Schindler sagt (Biogr. II, 55): »An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zu Einführung der Schiller'schen Ode. Eines Tages in's Zimmer tretend, rief er mir entgegen: »Ich hab's, ich hab's!« Damit hielt er mir das Skizzenheft vor, wo notirt stand: »Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen« u. s. w. In den Skizzen, die nun vorzulegen sind und von denen die ersten, nach einer Angabe Schindler's, frühestens Ende October 1823 geschrieben wurden, hat Beethoven, um die geeigneten Worte zu finden und um überhaupt den Eintritt des Chors zu begründen, umständliche Versuche angestellt. Er holt weit aus und spricht sich mit voller Unbefangenheit aus. Man muss seine Worte auch so nehmen und darf nicht daran mäkeln. Sind sie doch nicht für uns geschrieben. An mehreren Stellen ist wegen Unleserlichkeit der Wortlaut nicht herzustellen. Solche Stellen müssen offen bleiben.

Die ersten Worte, die vorkommen,

Nein diese . . . . erinnern an unsre Verzweifl.



stehen über einem recitativischen Vorspiel, zu dem sie wahrscheinlich gehören. In einem bald darauf erscheinenden Entwurf





werden die der Reihe nach vorgeführten Hauptthemen der ersten drei Symphoniesätze apostrophirt. Hier



wird die Schluss-Stelle des vorigen Entwurfs anders gefasst und weiter ausgeführt, wobei ein Gang zu Tage kommt, der mit einiger Aenderung in die Partitur übergegangen ist. Nach kürzerer oder längerer Unterbrechung wird eine kürzere Fassung des Recitativtextes gesucht. Beethoven schreibt erst:

Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen



und dann:



Damit war der Weg zur endgiltigen Fassung gebahnt.

Ende 1823 oder ganz zu Anfang 1824 war die Symphonie in den Skizzen, ungefähr im Februar 1824 in Partitur fertig. Die Dauer der Composition lässt sich verschieden bestimmen. Wollte man die allerersten Entwürfe einrechnen, die in der Symphonie benutzt sind, so müsste man wenigstens 8 Jahre zählen. Diese Entwürfe sind jedoch von der Rechnung auszuschliessen. Den Beginn der Composition können sie nicht bezeichnen. Dieser kann erst mit dem Beginn des ersten Satzes bezeichnet werden, und von da an sind ungefähr $6^1/_2$ Jahre bis zur Vollendung des Werkes hingegangen. Will man die sich lang hinziehende, längere Zeit unterbrochene Arbeit zum ersten Satz zum Theil als Vorarbeit ansehen und fasst man nur die Zeit in's Auge, in der die Grundlinien zur ganzen Symphonie gezogen wurden und der Bau aufgeführt wurde, so hat man ungefähr ein Jahr als die Dauer der Composition anzunehmen.

– – – – –

XXI.

Die Bagatellen Op. 126

liegen in einer Art Brouillon vor, in einer Schrift, welche die Mitte hält zwischen Skizze und Reinschrift und welche in den Erscheinungen, die sie bietet, darauf schliessen lässt, dass die Stücke, wenigstens die ersten fünf von ihnen, früher entworfen waren und dass Beethoven hier zur Fortsetzung einer früher begonnenen Arbeit, zu einer Ausführung früherer Skizzen schritt. Aus den vorliegenden Entwürfen — sie mögen immerhin so genannt werden — ist ein anderer, einer Reinschrift sich nähernder Brouillon und aus diesem die eigentliche Reinschrift hervorgegangen. Man kann in dieser drei- oder vierfachen Arbeit den Beweis finden, dass die Bagatellen mit grosser Sorgsamkeit componirt wurden, und daraus kann man folgern, dass Beethoven Werth auf sie legte.*)

Die Stücke erscheinen in der Folge, in der sie gedruckt sind. Die ersten zwei wurden, abgesehen von späteren Zusätzen und Aenderungen, in einem Zuge, die andern mehr oder weniger bruchstückweise hingeschrieben. Die Entwürfe bringen manche Abweichungen von der gedruckten Form, die unser Interesse in Anspruch nehmen. Bei den herauszugreifenden

*) Die Entwürfe stehen in einem aus drei Bogen und einem Bogen bestehenden, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Convolut. Zwei Autographe sind vorhanden, von denen jedoch eines nicht vollständig und nicht ganz Reinschrift ist, sondern die Mitte hält zwischen dem oben erwähnten Brouillon und der eigentlichen Reinschrift.

Stellen hat sich der Leser hier und da ein Versetzungszeichen hinzuzudenken.

Bei der ersten Bagatelle



wählt Beethoven von Anfang an eine Begleitung in Achtelnoten, die auch auf den Anfang des zweiten Theiles übergeht. Im Druck wird jene Begleitung in Achtelnoten erst bei der Wiederholung des ersten Theils angewendet. Damit ist eine Variirung dieses Theils gewonnen. Eine andere Abweichung vom Druck zeigt sich im 9. Takt des zweiten Theils bei der Variirung einer aus dem ersten Theil herübergenommenen und schon im 4. bis 6. Takt des zweiten Theils verwendeten Figur. Im Druck ist die der Variirung zu Grunde liegende Figur weniger kenntlich, als in der Skizze.*) Warum Beethoven hier änderte, ist nicht einzusehen. Wenn man auf Consequenz in der Behandlung einer Figur Werth legt, so wird man der unterdrückten Lesart des Entwurfs den Vorzug geben. Nach der Cadenz tritt im Entwurf



*) Man hat die Richtigkeit der gedruckten Lesart [musical example] bezweifelt. Zwei Autographe treten aber für deren Richtigkeit ein. Ein Schreibfehler ist da nicht anzunehmen. Auch ist darauf hinzuweisen, dass die vorgeschlagene Aenderung [musical example] sich mehr von der ursprünglichen Lesart entfernt, als die Lesart der Autographe und des Originaldrucks.



das der linken Hand übergebene Thema unmittelbar, ohne Zwischentakt ein, und vier Takte später bekommt es denselben Sextensprung aufwärts, den es anfangs (im 4. Takt des ersten Theils) hatte. Beethoven hat später die letzte Stelle wahrscheinlich aus dem Grunde geändert und den Bass cadenzmässig gleich von der Dominante zur Tonika schreiten lassen, weil er jenen Sextensprung für zu wenig bassmässig hielt. Das dann der rechten Hand übergebene Thema hat im Entwurf, abweichend vom Druck, eine in Achteltriolen sich bewegende Gegenstimme. (Statt der Viertelnoten im 2. und 4. Takt dieser Stelle denken wir uns auch Triolen.) Im sich gleich anschliessenden Nachspiel geschieht die Nachahmung des Motivs ganz in entgegengesetzter Bewegung. Im Druck ist die Nachahmung nicht streng. Es scheint, dass Beethoven diese freiere Fassung des Wohlklangs, der besseren Intervalle wegen vorgezogen hat. Der Schluss, die letzten vier Takte des Stückes sind im Entwurf schwach und fallen gegen das Vorhergehende ab. Die Bewegung stockt. Wir suchen den Grund in der drei Takte hindurch auf einem Stammtone liegenbleibenden Harmonie.

Am obern Rande der zweiten Seite des Entwurfs zur ersten Bagatelle findet sich eine Bemerkung,

Ciclus von Kleinigkeiten

welche während der Arbeit an der ersten Bagatelle hingeschrieben wurde und welche beweist, dass, wenn es nicht schon früher in der Absicht lag, es von vornherein auf die Composition einer Reihe von Stücken abgesehen war.

Der Anfang der zweiten Bagatelle



sollte ursprünglich nicht mit abwechselnden Händen, sondern, wie es scheint, mit beiden Händen in Oktaven gespielt werden. Die letzten Takte des ersten Theils

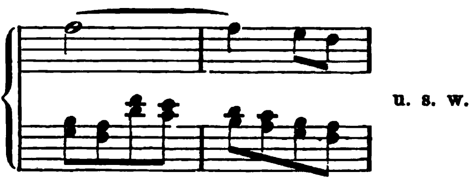


erscheinen im Entwurf mit einer von der gedruckten abweichenden Schlussformel, welche Formel, anders gelegt,

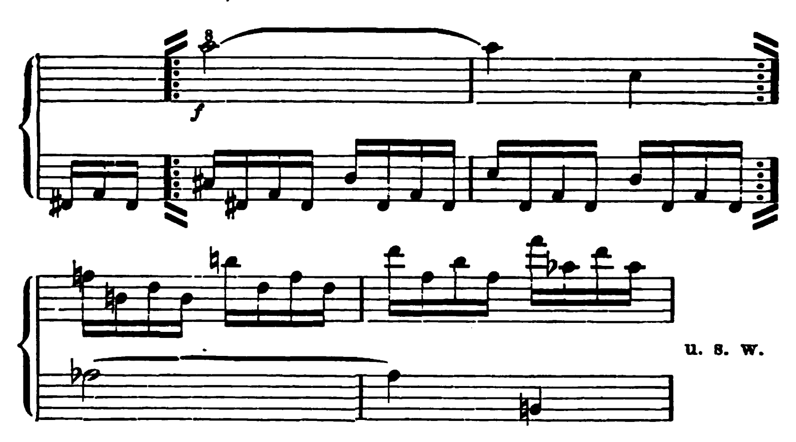


auch am Schluss der Bagatelle (im Druck vor den letzten 8 Takten) zur Verwendung kommt. Die der Schlussformel des ersten Theils sich anschliessende, den zweiten Theil eröffnende Melodie ist in jenem Entwurf an einer Stelle mit

einer etwas primitiven Begleitung bedacht. Später schreibt Beethoven eine andere, der endgiltigen Fassung sich nähernde Begleitung.



Eine wegen ihrer Nichtbenutzung auffallende Abweichung betrifft eine ungefähr in der Mitte des zweiten Theils vorkommende Stelle, wo im Entwurf



die zuerst von der linken Hand übernommene Begleitung nur aus der zu Anfang der Bagatelle vorkommenden, aus vier Noten bestehenden Figur gebildet ist. Später versucht Beethoven



die Figur in entgegengesetzter Richtung zu verwenden. Der Schluss der Bagatelle erfolgt im Entwurf acht Takte früher, als im Druck. Das hauptsächlich aus der Schlussformel gebildete Nachspiel, wie es der Druck bringt, ist also später angefügt worden.

Dem ersten Entwurf zur dritten Bagatelle geht ein Ansatz vorher,



der vielleicht zu einem Vorspiel bestimmt war und der einen Anklang enthält an die ersten Noten des jetzigen Themas, namentlich wie dieselben im jetzigen Nachspiel verwendet sind. Gleich darauf erscheint ein Entwurf,



der nur in seinen ersten vier Takten eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Fassung zeigt. Nach kurzem Verweilen in Ges-dur kommt Beethoveu im Entwurf auf das aus den ersten acht Takten bestehende Thema zurück, wiederholt die erste Hälfte desselben, und dann bricht der Entwurf bald ab. Die hier unternommene Weiterführung des Themas mochte also Beethoven nicht genügen. Später wird das Stück vollständig entworfen.


8
Ped.
tr



Hier ist im Wesentlichen, abgesehen von einzelnen Zügen, die endgiltige Form erreicht. Auffallend ist, dass Beethoven in diesem Entwurf den ruhenden Basston zu Anfang, wie er ihn früher hatte, aufgegeben und dafür eine der Melodie weniger zusagende Begleitung in Achtelnoten gewählt hat. Der 3. und 4. Takt des zweiten Theils (in der eben vorgelegten Skizze Takt 19 und 20) ist matt. Am meisten Schuld daran ist, dass derselbe Tonfall der Melodie (F Es) vier Takte früher vorkommt und zu cadenzmässig, zu abschliessend ist, also weniger einen Fortgang erwarten lässt und weniger Zusammenhang und Fluss in die Melodie bringt, als die halbcadenzmässige Wendung der gedruckten Lesart. Die wiedereintretende Hauptmelodie wird im Entwurf (Takt 26 f.) zuerst ganz der linken Hand gegeben. Der Triller darüber dauert fort. Dann erst bekommt die rechte Hand das Thema, und zwar ursprünglich einfach, in Achtelnoten. Die im Entwurf angedeutete Figurirung der Melodienoten, nämlich die Auflösung der Achtel- in Zweiunddreissigstel-Noten entstand später. Der Druck bringt die Stelle zum Theil anders und künstlicher. Bemerkenswerth im Entwurf ist noch der Schluss. Hier werden die ersten drei Noten der Hauptmelodie unverändert, ohne Vornote, zur Nachahmung verwendet.

Der erste Entwurf zur vierten Bagatelle ist mit »No. 4« bezeichnet und nicht vollständig. Wir bemerken darin einige bedeutende Abweichungen von der gedruckten Form. Der zweite Theil war, wie diese mit dem 12. Takt des Theils beginnende Stelle zeigt,



früher um 19 Takte kürzer. Die Episode mit ihren eigenthümlichen Wendungen, welche jetzt (vom 13. Takt des zweiten Theils an) da steht, fehlte ursprünglich, ist also später eingefügt worden. Die in den letzten zwei Takten des zweiten Theils im Entwurf vorkommende Abweichung vom Druck kommt ähnlich auch am Schluss des ersten Theils vor. Bemerkenswerth ist auch die frühere Fassung der Alternative.



Hier ist, ausser den Synkopen und dem durchscheinenden orgelpunktartigen Wesen, nichts so geblieben, wie es war.

Den anmuthigen Charakter der fünften Bagatelle andeutend erscheint nun ein Ansatz,



der dem Anschein nach zu einem Vorspiel der genannten Bagatelle bestimmt war. Der dann folgende Entwurf zur Bagatelle

u. s. w.

unterscheidet sich darin am meisten von der gedruckten Form, dass ein im Verlauf (Takt 5 bis 8 und 12 bis 15) auftauchendes melodisches Motiv länger und consequenter zur Verwendung kommt.

Es folgt nun ein Fragment,



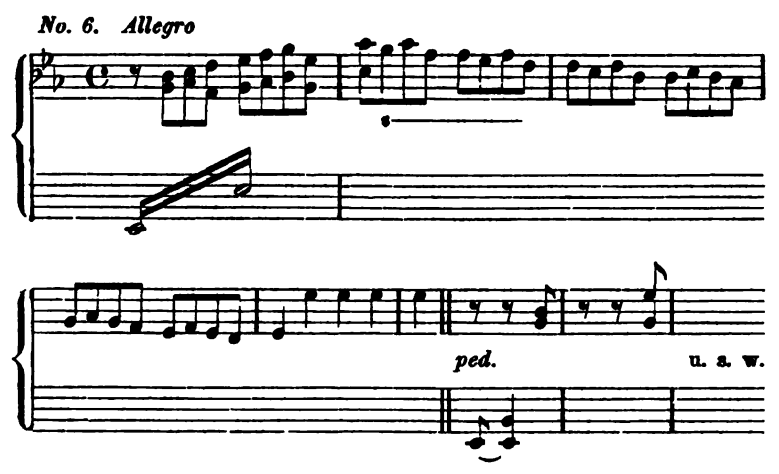
das möglicherweise zur letzten Bagatelle bestimmt war und derselben als Vorspiel dienen sollte, das aber, wenn die letztere Vermuthung richtig ist, später durch das jetzt da stehende Vorspiel verdrängt wurde.

Dann erscheinen einige Ansätze



zu Stücken mit dreitaktiger rhythmischer Gliederung. Dass diese Gliederung in der Absicht Beethoven's lag, geht aus der bei den Stellen vorkommenden Bemerkung hervor. Diese rhythmischen Versuche oder Studien haben zu einem Ergebniss geführt, das in der sechsten Bagatelle zu finden ist, die, mit Ausnahme des Vor- und Nachspiels, fast ausschliesslich aus dreitaktigen Rhythmen zusammengesetzt ist.

Die Entwürfe zur sechsten Bagatelle bieten wenig Bemerkenswerthes. Das Vorspiel, das in seiner ersten Fassung



der Doppelgriffe wegen etwas schwer zu spielen ist, erscheint später



erleichtert und anders gewendet. Das Zeichen der erhöhten Octave im letzteren Entwurf ist nachträglich beigefügt worden. Beethoven scheint sich während des Schreibens oder nach demselben eines Andern besonnen zu haben. Im Druck geschieht die Höherlegung an einer andern Stelle. Eine einzeln stehende Skizze



bringt eine nicht benutzte Veränderung des Hauptthemas.

Wir lassen die noch folgenden Arbeiten zu den Bagatellen auf sich beruhen und machen einen Rückblick.

Beethoven hat bei der Composition aneinander zu reihender Stücke und auch im Verlauf einzelner Sätze, wo verschiedene Tonarten ohne Ueberleitung nacheinander berührt werden, auf die Folge der Tonarten gesehen. Hin und wieder hat er die Ordnung beobachtet, dass je zwei aufeinander folgende Tonarten abwechselnd eine kleine und eine grosse Terz zwischen sich haben. Bei den Bagatellen Op. 126 ist, mit enharmonischer Umdeutung einer Stufe (Ces = H) und mit Ausnahme der ersten zwei Stücke, wo das naheliegende Verhältniss des gleichstufigen Dur und Moll besteht, der Unterschied jedesmal eine grosse Terz. Dass diese Ordnung eine absichtliche war kann nicht bezweifelt werden. Das von Beethoven in der früher verzeichneten Ueberschrift gebrauchte Wort Cyklus sagt es deutlich, dass es auf eine Zusammengehörigkeit der Stücke abgesehen war, und bei einer solchen Zusammengehörigkeit kann das Verhältniss der Tonarten, in welchem die Stücke stehen, nicht ausser Acht gelassen werden. Die Bagatellen Op. 126 sind nicht, wie die Bagatellen Op. 33 oder Op. 119, eine Zusammenstellung innerlich und äusserlich nicht zusammenhängender, zu verschiedenen Zeiten entstandener Stücke, sondern bilden eine in sich geschlossene Sammlung. Zur Einheit dieser cyklischen Composition trägt die Einheit des Styles bei.

Wenn man die Stelle Takt 12 bis 9 vor Schluss der ersten Bagatelle, wie sie im Entwurf lautet, mit der Fassung vergleicht, die sie im Druck bekommen hat, so stellt sich heraus, dass dort, im Entwurf, die von der linken Hand zu spielende Gegenstimme sich in ihrer Bewegung der Melodie anschmiegt, dabei regelmässig behandelte Intervalle bringt und fliessend ist, hingegen hier, im Druck, die Stimmführung wohl selbständiger und ausgeprägter, dabei aber nicht frei ist von unregelmässig behandelten Intervallen und von auf einem letzten schlechten Taktglied eintretenden, die Bewegung aufhaltenden Synkopen. Bei einer Vergleichung der Stelle Takt 17 ff. vor Schluss der dritten Bagatelle, wie sie im Entwurf und wie sie im Druck lautet, stellt sich heraus, dass dort die Melodie einfacher figurirt

ist, als hier, wo jede Melodienote durch Wechselnoten aufgehalten wird. Bei der vierten Bagatelle ergiebt sich aus einer Vergleichung des Entwurfs mit dem Druck, dass die hier im zweiten Theil Takt 13 bis 31 vorkommende Stelle ursprünglich fehlte und später eingefügt wurde. Nun sind diese Stellen und noch manche andere wie sie im Druck erscheinen, als solche zu bezeichnen, in denen sich Eigenthümlichkeiten des späteren Styles Beethovens ausprägen. Das Ergebniss ist also, dass diese Eigenthümlichkeiten nicht der ersten Conception angehören, sondern aus späterer Umbildung hervorgegangen sind. Das Originelle im Sinne des Eigenthümlichen ist hier nicht das Originelle im Sinne des Ursprünglichen.

In Betreff der Chronologie ist Folgendes zu bemerken. Die ersten Entwürfe zu den Bagatellen erscheinen bald nach Entwürfen zum Schlusschor der neunten Symphonie. Hieraus ist zu schliessen, dass die Bagatellen erst vorgenommen wurden, als die Symphonie in den Skizzen fertig war. Als die Zeit, in der Beethoven an den Bagatellen arbeitete, ist frühestens die gegen Ende des Jahres 1823 anzunehmen. Spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1824 waren sie fertig.*)

Die Arbeit an den sechs Bagatellen wurde, als sie ungefähr so weit geführt war, wie sie im Verlauf dieses Artikels dargelegt wurde, durch die zu einigen andern kleinen Stücken unterbrochen. Diese Stücke sind: das Bundeslied Op. 122, zu dem sich eine so anfangende Skizze



*) Hiernach ist die Angabe des thematischen Verzeichnisses, die Bagatellen seien im Anfang d. J. 1823 componirt, zu berichtigen. Schindler (Biogr. II, 44) lässt Op. 126 während der Composition der zweiten Messe entstehen. Er verwechselt Op. 126 mit Op. 119, wie denn die Verwechslung dieser beiden Hefte in chronologischer Beziehung beinahe stehend geworden ist.

mit einer Bemerkung

nur 2 Stimmen solo — lebhaft u. geschwind

findet, ein zweistimmiger Kanon »Te solo adoro« und ein flüchtig hingeworfenes, wenn auch nicht schönes oder musikalisch bedeutendes, so doch launiges Stück mit echt Beethoven'schen Zügen.*)



*) Wir geben das Stück nach seiner ursprünglichen Fassung. Später hat Beethoven den 1. Takt so [Notenbeispiel] und ähnlich die Oberstimme des 5. und die Unterstimme des 7. Taktes geändert. Diese Variante lässt sich durchführen.



Nach diesen Entwürfen kommen noch drei Bemerkungen, von denen eine

> *Zapfenstreich mit einer blossen Trommel angefangen und indem alles rennt dazwischen die Trommel immer stärker. Dies Stück allein.*

auf eine dramatische Scene gerichtet zu sein scheint. Die zwei andern Bemerkungen sind anderwärts («Beethoveniana» S. 33 f.) mitgetheilt. Nach diesen Bemerkungen werden wieder einzelne Stellen aus der 3. und 6. Bagatelle vorgenommen.

XXII.

Skizzen zum zweiten Satz des Quartetts Op. 127.

Eine merkwürdige Erscheinung bieten die Skizzen zum Adagio des letzten Es-dur-Quartetts. Wollte man behaupten, die dem Adagio zu Grunde liegende Melodie spreche in ihren schönen Verhältnissen, in ihrer Ruhe die Befriedigung künstlerischen Schaffens aus, sie sei ein unmittelbarer Herzenserguss und müsse das Werk eines Augenblickes sein: so würde man durch die Skizzen widerlegt werden. Die Melodie war eine langsame Geburt, gewiss auch eine schwere; erst nach wiederholten und gleichsam stossweise erfolgten Ansätzen konnte sie sich der nächtlichen Umhüllung entwinden.

Wir stellen die wichtigsten Skizzen hier zusammen und geben, um den Fortschritt der Arbeit beobachten zu können, die Seiten des Skizzenheftes an, in dem sie vorkommen. Sämmtliche Skizzen fallen ins Jahr 1824*).



*) Vgl. den Artikel LVIII.


(S. 4)
(S. 5)
Vcll
u. s. w.
(S. 6)
(S. 7)


(S. 8)
2ter (Theil).
minore
(S. 9)


(S. 10)
(S. 11)
cresc.
(S 13.)


u. s. w.


(S. 15.)
u. s. w.
Viola
(S. 19.)
u. s. w.
(S. 22.)
gut
u. s. w.


(S. 24.)
in Edur
Terz Contrap.
(S. 28.)
(S. 30.)
(oder)
(S. 43.) Schluss des Adagio varie.

Man sieht an diesen Entwürfen, dass die aus höchstens 18 Takten bestehende Melodie stückweise entstand, dass ihre Glieder einzeln und nach und nach gefunden wurden. Der Anfang des Themas war, mit Ausnahme des Auftakts, bald gefunden. Beethoven wiederholt ihn, gleichsam wiederkäuend, in immer neuen Wendungen. Er versetzt ihn (Seite 5) in eine andere Takt- und Tonart, sucht Nachahmungen, versucht das gefundene Anfangsmotiv weiter zu führen, und bei einer dieser versuchten Weiterführungen (S. 7) kommen (in anderer Takt- und Tonart) einige Stellen aus dem zweiten Theil des Themas zum Vorschein. Die Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils aber ist noch nicht gefunden. Beethoven setzt wieder neu an, entfernt sich, wie das auch früher geschehen, von dem Gefundenen, findet (S. 8) eine andere Fortsetzung des Anfangs des ersten Theils, einen neuen zweiten Theil, den Anfang eines dritten Theils (Minore) und dann, mit Ausnahme des Auftakts (und in anderer Takt- und Tonart) den jetzigen zweiten Theil des Themas. Nach noch einigen Versuchen wird zur ursprünglichen Tonart zurückgekehrt, und erst hier (S. 11) kommt der dritte und vierte Takt des ersten Theils zum Vorschein. Die folgenden Arbeiten sind zum Theil contrapunktischer Art. Beethoven sucht oder versucht eine Gegenstimme mit obstinaten Terzenschritten, Variationen u. s. w., bei welchen Versuchen dann auch das Thema vollständig erscheint.

Wenn in den Skizzen eine Stelle eine Ueberraschung bieten kann, so wird es die Stelle sein, wo das anfangs in As-dur aufgestellte Motiv zum ersten Mal in C-dur und in einer andern Taktart auftritt. Man weiss nicht, was Beethoven da wollte. Er folgt auf einmal einer andern Spur. Mit der Takt- und Tonart ist auch der Charakter ein anderer geworden. Die mit dem Motiv angestellten Versuche würden unerklärlich bleiben, wenn nicht Beethoven, wie man mit Sicherheit annehmen kann, um dieselbe Zeit ein Stück begonnen hätte, in dem jenes Motiv den Vordergrund bildet und dessen Ursprung wir in jenen C-dur-Skizzen suchen. Das nicht in allen Stimmen ausgeführte und unvollendet gebliebene Stück ist für vier Streichinstrumente und auf vier Systemen ge-

schrieben*) und lautet im Auszuge und auf weniger Systeme zusammengedrängt wie folgt:



*) Das Manuscript befindet sich bei A. Artaria in Wien.


V. 1.
8
V. 2.
Vcll
Viola



Das Fragment mag in einem Anflug von muthwilliger Laune entstanden sein. Beethoven hat es schnell hingeworfen und manche Noten undeutlich geschrieben. Für die Richtigkeit unserer Wiedergabe kann daher nicht durchweg eingestanden werden. Das Stück füllt im Manuscript beinahe fünf Seiten. Zwei vorhergehende Seiten enthalten Arbeiten zum ersten Satz des Quartetts Op. 127. Das Fragment kann also erst nach Beginn dieses Satzes geschrieben sein. Dass es erst nach Beendigung des zweiten Satzes, der später entstand als der erste, geschrieben wurde, ist unwahrscheinlich. Mit dem Quartett in Es-dur hat das Fragment keinen innern Zusammenhang, gehört aber zur Geschichte desselben.

XXIII.

Vergriffene Allemanden.

Spätestens i. J. 1814 erschien bei L. Maisch in Wien ein Werk unter dem Titel: »6 Allemandes pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon par Louis van Beethoven«. Die Ausgabe ist vergriffen, das Werk nicht mehr zu haben. Die Stücke sind unbedeutend; den Beethoven'schen Stempel tragen sie nicht. Man könnte sie für unecht halten, wenn nicht Skizzen vorhanden wären, die für die Echtheit einiger von ihnen eintreten; und wenn einige echt sind, so sind es alle.

Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte begegnen wir mitten zwischen Entwürfen zu einem unbekannten Stück für Clavier und Geige



und einigen Stellen aus der Scene und Arie »Ah perfido!«, von denen eine



mit der gedruckten Form nicht übereinstimmt. Am untern Rande der ersten Seite ist bemerkt:

pour Mademoiselle la Comtesse de Cari.

Beethoven meint die Gräfin von Clary, der die Scene und Arie gewidmet ist. Letztere wurde nach Angabe einer Abschrift 1796 in Prag, wahrscheinlich aber schon 1795 in Wien componirt. Aus dem Zusammentreffen der Stellen und Skizzen geht hervor, dass die Allemanden um die nämliche Zeit, also 1795 oder 1796 componirt wurden. Man wird schwerlich irren, wenn man annimmt, Beethoven habe die Allemanden und auch das unbekannte Stück für Clavier und Geige, vorausgesetzt, dass es fertig wurde, nicht aus eigenem Antriebe, sondern aus Gefälligkeit für irgend Jemanden geschrieben. Bemerken lässt sich noch, dass der zuletzt mitgetheilte Entwurf zu jenem unbekannten Stück einige Aehnlichkeit mit einem im ersten Satz des Quartetts in B-dur Op. 18 Nr. 6 vorkommenden Thema hat.

XXIV.

Ein unvollendetes Clavierconcert.

Beethoven hat, als sein Clavierconcert in Es-dur geschrieben und gedruckt war, noch ein Clavierconcert schreiben wollen. Nicht nur sind zahlreiche Skizzen dazu vorhanden, sondern Beethoven hat auch angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und hat denselben ziemlich weit fortgeführt. Die vorhandenen Skizzen füllen wenigstens 50 Seiten und fallen in die Zeit zwischen Mitte 1814 und ungefähr Mai 1815. Die Partitur, von der ungefähr 30 Blätter vorhanden sind, wurde spätestens im Juni 1815 angefangen. Das Concert sollte so beginnen:





Man kann bedauern, dass das Concert nicht vollendet wurde. Es ist aber die Frage, ob wir die Sonate Op. 102 Nr. 2 oder ein anderes Werk, das Beethoven nach Weglegung des Concertes vornahm, besitzen würden, wenn er es vollendet hätte.

XXV.

Aufzeichnungen zu einer Oper »Macbeth«.

Im Jahre 1808, wenn nicht schon früher, trat Beethoven mit dem Dichter H. J. von Collin wegen Abfassung eines Operntextes »Macbeth« in Unterhandlung. Collin schrieb den ersten Aufzug und liess ihn im »Wiener-Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1809« drucken. Da in der Regel solche Taschenbücher vor Eintritt des Jahres, auf welches sie lauten, ausgegeben werden, so muss der Aufzug einige oder mehrere Monate vor Ende des Jahres 1808 fertig gewesen sein, und Beethoven konnte ihn spätestens um dieselbe Zeit geschrieben in Händen haben.

Dass Beethoven sich mit dem Gedanken beschäftigt hat, die Musik zu »Macbeth« zu schreiben, geht aus zwei auf verschiedenen Blättern vorkommenden Aufzeichnungen hervor Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte steht eine abgebrochene Skizze,



die wohl nur auf den Chor der Hexen bezogen werden kann, mit dem Collin's erster Aufzug beginnt. Die Worte des Chors und die Ueberschrift lauten bei Collin so:

Erster Auftritt.

Hekate. Chor der Hexen.

Chor.

Wo die wilden Stürme toben,
Erst nach oben;
Jetzt schon unten
In dem bunten
Erdgewühl!
Nimmer still!
Huhuhuhu!
Rund herum,
Um und um!
Blitze leuchten, Donner krachen;
Offen gähnt der Höllenrachen!
Rund herum,
Um und um!
Huhuhuhu!

Jener Skizze folgen unmittelbar Entwürfe



zum Largo des Trios in D-dur Op. 70 Nr. 1. Diese Nachbarschaft und Gleichzeitigkeit, verbunden mit der Gleichheit der Tonart, legen die Annahme einer Association der Stimmungen nahe. Ob nun Beethoven durch eine vorhergegangene Lesung des Operntextes und durch den Gedanken an das grausenhafte Drama Shaspeare's auf den geisterhaften Ton des Largos geführt werden konnte, oder ob das Umgekehrte der Fall sein mochte, mag schwer zu entscheiden sein. Das Trio in D-dur wurde angefangen und beendigt im Jahre 1808. Jene Aufzeichnung gehört also demselben Jahre an.

Die andere Aufzeichnung

Overture Macbeth fällt gleich in den Chor der Hexen ein

findet sich auf einer Seite eines Blattes, das auf der andern Seite Entwürfe zu zwei Nummern der »Ruinen von Athen«

enthält*). Die »Ruinen von Athen« wurden im Jahre 1811 componirt. Ob jene Aufzeichnung früher oder später geschrieben wurde, lässt sich aus der Stellung der Skizzen nicht erkennen. Viel Zeit kann nicht zwischen der Beschreibung der einen und der andern Seite des Blattes hingegangen sein. Berücksichtigt man, dass Collin, der im Juli 1811 starb und den Text unvollendet hinterliess**), denselben wohl fertig gemacht haben würde, wenn Beethoven auf die Vollendung gedrungen hätte, dass demnach das Project der Operncomposition nicht lange Bestand haben konnte, so darf man wohl annehmen, dass die Aufzeichnung in eine Zeit fällt, in der das Interesse für die Oper noch rege war. Und diese Zeit kann derjenigen, welcher die erste Aufzeichnung angehört, nicht fern gewesen sein.

*) Vgl. den Artikel XVII.

**) In einem Aufsatz über Collin und seine Werke, geschrieben von dem Bruder Matth. v. Collin (H. J. von Collin's sämmtliche Werke, 6. Band, S. 422, Wien 1814) heisst es: »Macbeth, den er gleichfalls für Beethoven nach Shakspeare zu dichten übernahm, ward in der Mitte des zweiten Actes unvollendet liegen gelassen, weil er zu düster zu werden drohte«.

XXVI.

Eine unvollendete Symphonie.

Beethoven hat, bevor er seine Symphonie in C-dur schrieb, viel an einer andern Symphonie in C-dur gearbeitet. Namentlich finden sich viel Skizzen zum ersten Satz derselben. Gewiss waren auch andere Sätze ins Auge gefasst. Es ist aber schwer, aus den vielen, meistens auf einzelnen Blättern und Bogen vorkommenden unbekannten und unausgeführt gebliebenen Skizzen die dazu bestimmten auszulesen. Die Skizzen zum ersten Satz bieten an sich wenig Interesse. Das Bemerkenswertheste ist, dass Beethoven auch hier ein gefundenes Thema wiederholt verändert. Der erste Satz sollte einmal so,



ein ander Mal so



beginnen. Aehnlich geht es bei später vorkommenden Stellen zu. Eine grössere Skizze ist überschrieben: »Zur Simfonie«, was über die Bestimmung keinen Zweifel lässt.

In chronologischer Hinsicht ist Folgendes zu bemerken. Die verschiedenen Bogen und Blätter, welche Arbeiten zum Symphoniesatz enthalten, enthalten vorher: eine dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Doppelfuge*); den für Clavier geschriebenen Anfang des dritten Satzes des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2; Entwürfe zu Contretänzen, von denen zwei gedruckt sind (12 Contretänze, No. 3 und 4); eine Bemerkung,

Hausknecht abends Wasser holen

aus der hervorgeht, dass die Skizzen nicht in die Bonner Zeit fallen; einen Entwurf zu einem Rondo mit einem Anklang an eine Stelle im Quartett in A-dur Op. 18 Nr. 5; eine Bemerkung,

Concerto in B dur Adagio in D dur

aus der zu entnehmen ist, dass das Concert Op. 19 damals noch nicht fertig war; zwischen und nach den Skizzen kommen vor: eine Briefstelle,

> *ich habe die Ehre schicke ihnen das Quintett, und sie werden mich sehr verbinden, wenn sie es als ein unbedeutendes Geschenk von mir betrachten, die einzige Bedingung, die ich ihnen machen muss, ist, es ja niemanden sonst zu geben* — — —

die wahrscheinlich das Quintett in Es-dur Op. 4 betrifft; bei Albrechtsberger geschriebene Uebungen im doppelten Contrapunkt; Entwürfe zur »Adelaide« und ein abgerissener Entwurf zum zweiten Satz des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2.

Aus den Daten, welche sich an einige dieser getrennt vorkommenden Stellen knüpfen, ergiebt sich, dass Beethoven im Jahre 1794 und zu Anfang des Jahres 1795 an der Symphonie gearbeitet hat. Dann hat er die Arbeit liegen lassen und ist zur Composition der ersten Symphonie geschritten. Wahrscheinlich war das Eine die Folge des Andern.

*) Vgl. »Beethoven's Studien« (Leipzig, Rieter-Biedermann) I, S. 202. Der Verfasser hat hier einen Irrthum zu berichtigen. Er hat sich damals durch die Aehnlichkeit der Anfangsthemen und einiger im Verlauf vorkommenden Stellen verleiten lassen, die Skizzen am angeführten Orte auf den letzten Satz der ersten Symphonie zu beziehen.



XXVII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800.

Dieses in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Skizzenbuch besteht aus 93 Blättern in Querfolio mit 10 Notenzeilen auf der Seite. Wie andere Skizzenbücher aus der früheren Zeit Beethoven's ist es buchbindermässig gebunden, hat einen festen Umschlag und ist, leere Stellen ausgenommen, durchgängig mit Tinte beschrieben. Es ist vollständig erhalten und befindet sich in dem Zustande, in dem es von Beethoven zurückgelegt wurde, gestattet also eine ununterbrochene Betrachtung der Skizzen. Als die Zeit, in der es benutzt wurde, lässt sich im weitesten Umfange die von Ende 1799 bis Anfang 1801 annehmen.

Zuerst (S. 1) erscheinen einige kleine, nicht zusammengehörende Stellen: eine Melodie*),



*) Die Tonart der Skizze ist Fis-dur. Beethoven's Vorzeichnung ist nicht vollständig. Man hat sich zwei Kreuze hinzuzudenken.

die später in anderer Tonart im letzten Satz der Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24 verwendet wurde, und eine Stelle



aus dem Anfang des dritten Theils des ersten Satzes des Streichquartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1, die wahrscheinlich hingeschrieben wurde, als Beethoven mit der Ausarbeitung in Partitur beschäftigt war*).

Nun erscheinen Entwürfe, die sich länger fortspinnen. Zuerst kommt die Fortsetzung der an einem anderen Orte begonnenen Arbeit zur Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23.**) Die Skizzen beziehen sich auf alle drei Sätze und kommen schliesslich der gedruckten Form nahe, so dass die Arbeit des Skizzirens hier als beendet zu betrachten ist. Eine zum Schluss des ersten Satzes gehörende Skizze (S. 4)



*) Beethoven schreibt am 1. Juni 1800 an seinen Freund Amenda: »Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgearbeitet habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss«. Herr Ludwig Nohl hat das in der Briefstelle gemeinte Exemplar in Russland entdeckt, und nach seiner Angabe (»Neue Zeitschrift für Musik« vom 19. Januar 1872) war das Quartett, welches Amenda erhalten hatte und welches also einer Umarbeitung unterzogen wurde, das in F-dur. Die geschriebenen Stimmen zeigen die Ueberschrift »Quartetto No. II« und das Datum »25ten Juni 1799«. Wahrscheinlich gehört die im Skizzenbuch vorkommende Stelle jener Umarbeitung an.

**) Vgl. den Artikel XLI.



bringt eines der Themen (abwechselnd für Clavier und Violine) dreimal nacheinander in gleicher Lage und Tonart. In der später gewählten Fassung ist diese Einförmigkeit vermieden.

Dann (S. 14) kommen Entwürfe zur Sonate für Clavier und Violine in F-dur Op. 24. Zuerst erscheinen die zwei mittleren, später die andern Sätze. In einer abgebrochenen Skizze (S. 17) zum ersten Satz

Vno. e poi

sieht die Anfangsmelodie, wie sie vom 3. Takte an geführt ist, noch unbedeutend aus. Gleich darauf wird der Anfang nochmals entworfen,



und hier hat die Melodie die schlanke Gestalt gefunden, in der wir sie kennen. Die letzte Skizze zeigt aber der ersten gegenüber in modulatorischer Hinsicht eine Schwäche. Die Tonart des später eintretenden Seitensatzes wird darin zu früh

und zu viel, die Dominante dieser Tonart zu flüchtig berührt, so dass das frische Eintreten des Seitensatzes darunter leidet. In der gedruckten Form ist der Uebergang zum Seitensatz geändert. Entlegenere Stufen werden aufgesucht, und wird kurz vor Eintritt des Seitensatzes länger auf dessen Dominante verweilt.

Die Melodie des zweiten Satzes ist (S. 14)



in ihren Hauptzügen bald gefunden. Die in der Skizze an gedeutete Basslage der Melodie und den angehängten zweiten Theil hat Beethoven verworfen, erstere wohl deswegen, weil die Melodie zu einer solchen Lage nicht geeignet erschien.

Der dritte Satz, das Scherzo, ist ursprünglich (S. 14)

Minuetto

Trio

als Menuett gedacht. Erst nach einigen rhythmischen Aenderungen hat das Stück seinen neckischen Charakter erhalten.

Bald (S. 36) erscheint auch das Thema des letzten Satzes



in seiner endgiltigen Tonart und in einer der gedruckten nahe kommenden Fassung. Dennoch hat Beethoven (S. 168)



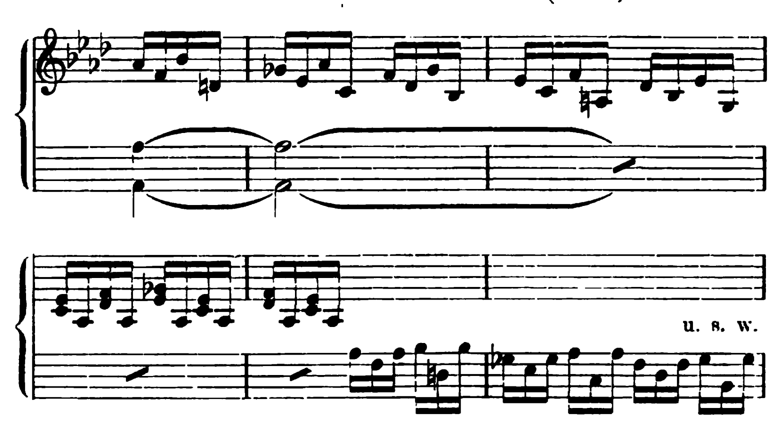
noch eine andere Fassung versucht.

Aus der Stellung der bisher angeführten Skizzen geht hervor, dass die Sonaten für Clavier und Violine in A-moll und F-dur zum Theil gleichzeitig componirt wurden und dass die in A-moll früher angefangen und eher fertig wurde, als die in F-dur. Es lag also nahe, dass, wie der Titel der ältesten Originalausgabe zeigt, Beethoven sie unter einer Opuszahl herausgab. Jetzt haben sie verschiedene Opuszahlen.*)

An den vier Sätzen der Sonate Op. 24 wurde gleichzeitig gearbeitet. Die Skizzen dazu ziehen sich fast bis zu Ende (bis Seite 179) des Skizzenbuches fort und werden unterbrochen durch Arbeiten zu andern Compositionen und durch einige unbekannte, ganz unbenutzt gebliebene Entwürfe. Letztere können übergangen werden. Es kommen deren im ganzen Skizzenbuche wenig vor. Die gleichzeitig mit der Sonate vorgenommenen Compositionen sind: die Sonate für Clavier in As-dur Op. 26, der erste Satz der zweiten Symphonie, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« und der 2. und 4. Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1. Diese Compositionen sind der Reihe nach vorzunehmen.

*) Die Sonaten Op. 23 und 24 erschienen im October 1801 bei T. Mollo u. Comp. in Wien unter dem Titel: »Deux Sonates pour le Piano-Forte avec un Violon« u. s. w. und unter der gemeinsamen Opuszahl »23«. Bald darauf wurden sie getrennt. Die Sonate in A-moll behielt die alte Opuszahl, und die in F-dur erhielt die Opuszahl »24«, welche Opuszahl der im nämlichen Jahre erschienene Clavierauszug des Ballets »Die Geschöpfe des Prometheus« abtreten musste. Der Grund der Trennung war wohl der, dass die beiliegenden Violinstimmen in verschiedenem Format gestochen waren und dass die Verleger die Kosten scheuten, eine von den Stimmen umstechen zu lassen.

Die ersten zur Sonate in As-dur gehörenden Skizzen betreffen den letzten Satz. Die erste Skizze (S. 21)



bringt, ausser dem in anderer Lage dem Satze zu Grunde liegenden Motiv und dem daraus gebildeten Gang, nichts, was der gedruckten Form nahe käme. Ein etwas später (S. 54) folgender Entwurf stimmt im Anfang mit der gedruckten Form überein. Nun (S. 56) kommt eine Aufzeichnung,



variée tutt a fatto — poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo



wo die andern Sätze der Sonate ins Spiel gebracht werden, jener angefangene letzte Satz aber nicht, woraus zu schliessen ist, dass dieser letzte Satz anfänglich nicht als Sonatensatz gedacht war, sondern erst später seine Bestimmung fand. Die Aufzeichnung giebt zu rathen auf. Was bedeutet die Ueberschrift? Und wie soll man die Gegenüberstellung zweier so verschiedenartiger Stücke deuten, wie es der projectirte Trauermarsch — denn als etwas Anderes kann man den Marsch in As-moll nicht nehmen — und das skizzirte bärenleierische Schlussstück sind? Man ist geneigt, der geplanten Sonate eine äussere Veranlassung beizulegen. Die Ueberschrift »sulla morte d'un eroe«, welche der in der Sonate Op. 26 stehende Trauermarsch bekommen hat, kann uns nicht verleiten, in dem Entwurf ein Subject zu suchen, das zu jener Ueberschrift stimmte; denn jener Marsch mit seiner Ueberschrift war damals noch nicht geschrieben. Mit dem Buchstaben »M« in der Ueberschrift der Skizze kann schwerlich ein Ding, ein Instrument u. dgl. gemeint sein.

Beethoven kann dabei eher an eine Person, etwa an Moritz Graf von Fries gedacht haben, dem die Sonaten Op. 23 und 24 gewidmet sind, und in diesem Falle kann das entworfene Stück für die am 15. October 1800 stattgefundene Vermählung des Grafen bestimmt gewesen sein.*) Doch ist das eine schiere Vermuthung, eine Vermuthung, bei der jede Sicherheit fehlt.

Jetzt werden die in der Aufzeichnung angedeuteten Stücke, mit Ausnahme des letzten Stückes, das liegen bleibt, und mit Einschluss der mittleren Sätze, die nun bald zum Vorschein kommen, einzeln vorgenommen. Damit beginnt eigentlich erst die Composition der Sonate.

Das Variationenthema findet bald seine endgiltige Form. Nur der zweite Theil, der im Entwurf noch sehr kurz erscheint und hauptsächlich aus dem Anfangsmotiv gebildet ist, scheint einige Mühe gekostet zu haben. Später kommen Variationen.

Zum zweiten Satz scheint anfangs ein (S. 65) so



beginnendes Stück bestimmt gewesen zu sein. Die Tonart (Des-dur) spricht nicht gegen eine solche Bestimmung. Beethoven würde hier dasselbe Verhältniss der Tonarten beobachtet haben, das auch andere Compositionen aufweisen (z. B. das Quartett in F-dur Op. 59 Nr. 1), wo ebenfalls, statt der üblichen Haupttonart, die Tonart der Unterdominante für das Intermezzo gewählt ist. Später (S. 158) erscheint der jetzige zweite Satz in einer der gedruckten ziemlich nahe kommenden Fassung.

---

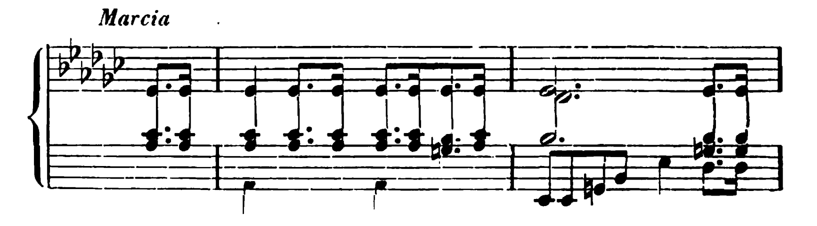
*) Ferdinand Paer schrieb für die Vermählung eine Cantate, welche bei der Feier »mit vielem Beifall aufgeführt« wurde. (Vgl. Leipziger Allg. Musik Zeitung vom 17. December 1800; Gerber's Neues Lexikon, III, 635.) Konnte Beethoven gut zurückbleiben?

Die noch in den letzten Skizzen vom Druck am meisten abweichende Stelle ist die vom 10. bis 12. Takt des zweiten Theils,

etc.

welcher gegenüber die jetzige Fassung als eine verbessernde Variante erscheint, zu der ein in der Skizze fehlender Takt Veranlassung gegeben haben mag.

Der Trauermarsch hat erst nach wiederholten Ansätzen seine endgiltige Form erhalten. Am langsamsten ist der zweite Theil zum Vorschein gekommen. Man sieht das an dieser ersten Skizze (S. 57),

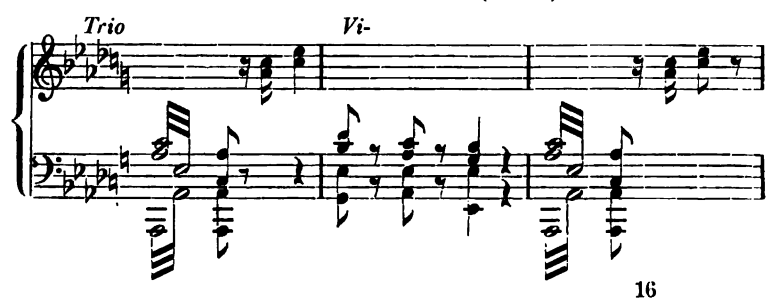




wo vom zweiten Theil noch gar nichts, und dann an dieser eine ziemlich geraume Zeit später geschriebenen Skizze (S. 132),



wo vom zweiten Theil nur die ersten Takte da sind. Der erste Theil des Trios lautete anfangs (S. 56)



-de

in Folge der Gleichheit der Abschnitte aus denen er besteht, etwas trivial. In der angehängten Variante ist der zweitaktige Rhythmus zu einem viertaktigen erweitert, und ist damit jene Eigenschaft beseitigt worden.

Beim letzten Satz, dessen Anfangstakte längst fest standen, ist die Weiterführung dieser Takte auf verschiedene Art versucht worden, bevor die jetzige Fassung fest gestellt war. Einer der abweichendsten späteren Entwürfe ist dieser (S. 159).



Die Arbeit zur Sonate zieht sich bis (S. 180) gegen Ende des Skizzenbuchs fort, ist aber nicht ganz zum Abschluss gebracht worden. Sie wird also an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt worden sein. Aus der Stellung der Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven auch hier an allen vier Sätzen zugleich und durcheinander gearbeitet hat.

Nach einer Mittheilung Carl Czerny's soll Beethoven durch J. B. Cramer's drei Claviersonaten Op. 23 (As-dur, C-dur, A-moll), die spätestens zu Anfang des Jahres 1800 erschienen und damals Aufsehen erregten, zur Composition des Finale der Sonate in As-dur angeregt worden sein. Diese Mittheilung ist glaublich. Man darf jedoch den Einfluss nicht zu hoch anschlagen. Es handelt sich nur um die freie Auffassung und Annahme der Manier Cramer's, um die rastlose Beweglichkeit und Fortführung einer kleinen Figur, welch figurative Manier in kleinerer Form auch in manchen Etüden Cramer's wahrzunehmen ist. In den genannten Sonaten Cramer's ist diese Manier am meisten im letzten Satz der dritten Sonate ausgeprägt. Der Satz steht, wie der Beethoven'sche, im $\frac{2}{4}$-Takt und bewegt sich, theils in der rechten, theils in der linken Hand, immer in Sechzehntelnoten.

Anders verhält es sich mit einer andern Mittheilung. Ferd. Ries sagt (Biogr. Notizen, S. 80): »Der Trauermarsch in As-moll entstand aus den grossen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paer's in dessen Oper Achilles von den Freunden Beethoven's aufgenommen wurde«. (Von anderer Seite wird hinzugefügt, Beethoven sei durch einen in Paer's Marsch vorkommenden Paukenwirbel zur Nachbildung angeregt worden.) Diese Mittheilung kann nicht wahr sein, weil Beethoven's Trauermarsch schon vor Mitte 1800 angefangen war und Paer's »Achilles« erst am 6. Juni 1801 zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde.

Die Skizzen zum ersten Satz der Symphonie in D-dur erreichen die endgiltige Form nicht, kommen derselben jedoch im Ganzen so nahe, dass daraus auf vorhergegangene Arbeiten zu schliessen ist. Hier (S. 44)



ist der Anfang einer Skizze zur Einleitung und hier (S. 45)



der Anfang einer Skizze zum ersten Allegro. Bei einer Vergleichung mit der gedruckten Fassung wird man der letzteren den Vorzug geben müssen. Man braucht nur einige Stellen zu betrachten. In der letzten Skizze wird das aus vier Takten bestehende Hauptthema in verschiedenen Lagen dreimal nacheinander gebracht. Im Druck erscheint das Thema vollständig nur zweimal, und dann wird das letzte Glied desselben zur Weiterführung benutzt. Diese Vermeidung einer Wiederholung trägt zur Mannigfaltigkeit bei. Vom 28. Takt an bringt die Skizze ein aus Achtelnoten bestehendes Figurenwerk. Im Druck wird da ein rhythmisch ausgeprägter Gedanke verwendet, und damit tritt an die Stelle jener Lockerheit eine einheitliche, übersichtliche Gliederung. Bei der später (Takt 39 f.) in der Skizze vorkommenden leeren Stelle hat man sich das von den Blasinstrumenten gebrachte und in A-dur eintretende Seitenthema hinzu zu denken, das aber, wie aus den folgenden vier Takten zu entnehmen ist, hier noch nicht die endgiltige Fassung erlangt haben wird.

Inmitten dieser Symphonie-Skizzen finden sich auf den oberen Zeilen einer Seite (S. 49) in Reinschrift die ersten vier Takte der Sonate pathétique. Ein Ergebniss ist daraus nicht zu ziehen.

Bei Skizzirung der Prometheus-Musik (S. 73 bis 186) muss Beethoven zwei Programme des Ballets, ein deutsches und ein italienisches, in Händen gehabt haben. Man sieht das an mehreren längeren und kürzeren Bemerkungen, die nur solchen Vorlagen entnommen sein können. Da das Programm des Ballets verloren gegangen und bis auf den heutigen Tag nicht wieder zum Vorschein gekommen ist, so erscheint es rathsam, diejenigen jener Bemerkungen hier aufzunehmen, welche zur Kenntniss der Beziehungen, welche die Musikstücke zum Programm haben, beitragen können. Im Ganzen ist freilich wenig damit gewonnen, und erfahren wir aus ihnen nur, auf welche Bühnenvorgänge sich drei oder vier Stellen der Beethoven'schen Musik beziehen. Mit Hülfe anderer Mittel mag sich diese Zahl steigern lassen.*)

---

*) Die Handlung (nicht das Programm) des Ballets ist nach einem Werke über S. Vigano (Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Viganò — da Carlo Ritorni Reggiano — Milano 1838) von Grandaur im Morgenblatt der »Bayerischen Zeitung« vom 27. März 1867 veröffentlicht worden. Einen Abdruck findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 29. Mai 1867. Beethoven's Musik und die veröffentlichte Handlung decken sich nur zum Theil. In letzterer folgt die tragische Scene Melpomenens dem Schäfertanz (Pastorale) Terpsichorens und dem heroischen Tanz des Bacchus und seiner Schaar; in jener und nach dem alten Theaterzettel geht die Scene Melpomenens (in der Partitur ohne Zweifel Nr. 9) den genannten Tänzen (Partitur Nr. 10 bis 12) vorher. In der Handlung kommt Euterpe vor; auf dem Theaterzettel ist sie nicht genannt u. s. w. Ungeachtet dieser Abweichungen bietet die Handlung manche sichere Anhaltspunkte.

Die scenische Bestimmung einiger der letzten Musikstücke ist durch Ueberschriften, welche in einer in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrten alten Partitur-Abschrift vorkommen, sichergestellt. Nr. 11 ist überschrieben: »Coro di Gioja« (Darsteller des Bacchus); Nr. 12: »Solo di Gioja«; Nr. 13: »Groteski. Terzettino«; Nr. 14. »Solo della Sigra Casentini« (Darstellerin der Tochter des Prometheus); Nr. 15: »Coro di Vigano« (Darsteller des Sohnes des Prometheus). Im alten gedruckten Clavierauszug ist die Introduction (Part. S. 31) überschrieben: »La Tempesta«.

Das Ballet sollte (vgl. Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 15. September 1869) zuerst unter dem Titel »Die Menschen des Prometheus« am 21. März 1801 in Wien aufgeführt werden. Der Aufführung scheinen sich aber Hindernisse entgegengestellt zu haben, denn die erste Aufführung

Beethoven entwirft (S. 73) die Scene zu Anfang des Ballets, wo die Kinder (»Statuen«) des Prometheus nach ihrer Berührung mit der ätherischen Flamme Leben und Bewegung bekommen und Prometheus dieses sieht, wie folgt.

1. Die zwei S. gehn langsam über die Bühne aus dem Hintergrund.



2. P. kommt allmählich zu sich, den Kopf gegen das Feld, und geräth in Entzücken, wie er seinen Plan so gut gelingen sieht, und freut sich hierüber unaussprechlich, steht auf und winkt den Kindern, stille zu stehen.



---

fand erst am 28. März 1801 statt. Der Theaterzettel dieser Aufführung ist in Thayer's Chronologischem Verzeichniss (S. 39) abgedruckt zu finden. Beachtenswerthe Berichte über die Aufführung bringt die »Zeitung für die elegante Welt« vom 19. Mai 1801 und das »Journal des Luxus und der Moden«, Bd. 16, S. 303. Im Jahre 1801 wurde das Ballet noch 15 Mal gegeben.

Im Jahre 1813 kam in Mailand und später in Wien ein grösseres Ballet »Prometeo«, ebenfalls von Vigano und mit theilweiser Musik von Beethoven zur Aufführung. Die gedruckten Programme sind vorhanden, sind aber auf Beethoven's Prometheus-Musik nicht anzuwenden.

Beethoven hat später beide Stellen geändert. Die erste hat in ihrer spätern Fassung (Breitkopf u. Härtel'sche Partitur, S. 35, Takt 1 ff.) etwas von ihrem früheren Rhythmus behalten. Die andere wird später (S. 186) so (in Es-dur)



entworfen, und diese Fassung ist in anderer Tonart und mit einigen andern Aenderungen in die Partitur (S. 35, Takt 16 ff.) übergegangen.

Auf die nächste Nummer, wo Prometheus über die Stumpfheit seiner Geschöpfe betrübt und aufgebracht wird, beziehen sich folgende mit der Partitur (S. 40 bis 43) nicht übereinstimmende Entwürfe.

Entr'acte — *etc.* — *mi presenta*

miseria — *continua* — *va in collera*

Prom. — *Moderato* — *piangendo* — *l'istesso tempo*

va in collera

u. s. w.

In einem Entwurf zur ersten Scene des zweiten Actes, wo Prometheus auf dem Parnass seine Kinder vorführt, kommt folgende mit der gedruckten Fassung (Part. S. 48) übereinstimmende Stelle vor.



Die Skizzen zum Ballet erstrecken sich auf die meisten Nummern, erreichen aber nicht überall die endgiltige Form. Die Ouverture fehlt. Daraus ist zu schliessen, dass die Arbeit an einem andern Orte fortgesetzt und beendigt wurde.

Während Beethoven am Ballet arbeitete, wurden früher begonnene Arbeiten fortgesetzt, neue angefangen. Fortgesetzt wurde die Arbeit zu den Sonaten in F-dur Op. 24 und in As-dur Op. 26. Angefangen wurde der 2. und 4. Satz der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 und die Bagatelle Op. 33 Nr. 7. Hier (S. 138)





der erste Entwurf zum zweiten, hier (S. 138)



der Anfang des ersten Entwurfs zum letzten Satz der Sonate in Es-dur, und hier (S. 183)



der Anfang des Entwurfs zur erwähnten Bagatelle, die hier als Menuett concipirt ist.

Die im Skizzenbuch berührten und in der angenommenen Zeit von Ende 1799 bis Anfang 1801 ganz oder zum Theil fertig gewordenen und angefangenen Compositionen sind der Reihe nach:

Sonate für Clavier und Violine in A-moll Op. 23,
" " " " " F-dur Op. 24,
erster Satz der zweiten Symphonie (nicht ganz beendigt),
Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus« (nicht vollständig),
zweiter und letzter Satz der Sonate für Clavier in Es-dur Op. 27 Nr. 1 (nicht beendigt) und
Bagatelle für Clavier Op. 33 Nr. 9 (erster Entwurf).

XXVIII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

Dasselbe war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten blauen Umschlag und ist in Querformat. Der frühere Besitzer war Gassner in Carlsruhe, der es, nach einer auf dem Umschlag stehenden Bemerkung, 1842 von Anton Gräffer in Wien erworben hatte. Es enthält grösstentheils Arbeiten zur Pastoral-Symphonie; alle Sätze des Werkes werden darin berührt. Es besteht gegenwärtig aus 59 mit Tinte beschriebenen Blättern mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite, hatte aber ursprünglich 87 oder 88 Blätter. An 15 verschiedenen Stellen sind 28 oder 29 Blätter, also ungefähr ein Drittel des ursprünglichen Bestandes, herausgeschnitten worden. Wer den Vandalismus verübte, ist nicht bekannt. Dass Beethoven die Blätter nicht herausgeschnitten habe, geht aus einer später von fremder Hand unternommenen, jetzt unrichtigen Foliirung hervor. Selbstverständlich lässt sich bei solcher Beschaffenheit das Entstehen und allmähliche Heranwachsen eines Satzes mit Sicherheit nicht beobachten.

Die ersten vier Blätter sind vollständig erhalten. Dann kommt die erste Unterbrechung. In der Mitte des oberen Randes der ersten Seite steht die Jahreszahl »1808«. Das Skizzenbuch wurde also i. J. 1808 in Angriff genommen. Es kann aber nicht das ganze Jahr hindurch gebraucht worden sein. Da es noch ein anderes Skizzenbuch giebt, welches ganz oder grösstentheils der zweiten Hälfte des Jahres 1808 angehört, so lässt sich das vorliegende entweder ganz oder seinem grössten Theil nach der ersten Hälfte des genannten

Jahres zuweisen. Die Skizzen widersprechen dieser Annahme nicht.

Zuerst erscheinen Skizzen zum ersten Satz der Pastoral-Symphonie. Der Anfang des Satzes, wie er gedruckt ist, ist gefunden. Ueberhaupt zeigt sich die Arbeit zu diesem Satz sehr vorgeschritten und theils der gedruckten Form nahe kommend, theils damit übereinstimmend. Sie muss also an einem andern Orte begonnen worden sein. Der zweite Satz erscheint in den ersten Skizzen noch auf der ersten Stufe seines Werdens, nähert sich aber bei fortgesetzter Arbeit der endgiltigen Form und stimmt schliesslich damit überein. Dasselbe ist von allen folgenden Sätzen zu sagen. Ob von diesen Sätzen der zweite und dritte im Skizzenbuche begonnen wurden, muss dahingestellt bleiben. Bei den zwei letzten Sätzen scheint das der Fall zu sein. Ein Theil der vorkommenden Skizzen und Bemerkungen wird anderwärts mitgetheilt.*)

Zwischen den ersten Entwürfen zum letzten Satz der Symphonie finden sich zwei mit dem Druck übereinstimmende Stellen aus dem ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69. In der Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe (Gesammtausgabe) sind es die Stellen Seite 2 Takt 13 bis 21, und Seite 7 Takt 18 bis Seite 8 Takt 3. Jedoch steht nur die Clavierstimme da. Ohne Zweifel wurden die Stellen während der Anfertigung der Reinschrift der Sonate hingeschrieben. Zwischen späteren Skizzen zum letzten Satz der Symphonie erscheinen, ausser einem liegengebliebenen Entwurf zu einem »Concerto« in F-moll, Ansätze zum Finale des Trios in Es-dur Op. 70 Nr. 2. Es scheint, dass von den zwei Trios Op. 70 dieser Satz zuerst angefangen wurde. Nach Beendigung der Symphonie wurden die Trios allein vorgenommen. Zuerst wachsen der Reihe nach die drei Sätze des Trios in D-dur (Op. 70 Nr. 1) heran. Dann kommt ein Entwurf



*) Siehe den Artikel XL.



zum dritten Satz des Trios in Es-dur. Wie man sieht, ist dieser Satz als Menuett bezeichnet. Mit Entwürfen zum letzten Satz in D-dur schliesst das Skizzenbuch. Ob auch die ersten zwei Sätze des Trios in Es-dur im Skizzenbuche angefangen wurden, lässt sich nicht sagen, da zwischen den ausschliesslich die beiden Trios betreffenden Entwürfen an drei Stellen Blätter, welche über jenen Punkt Auskunft geben könnten, herausgeschnitten sind.

Aus allen vorkommenden Skizzen ergiebt sich, dass Beethoven gleichzeitig an den vier ersten Sätzen und gleichzeitig an den zwei letzten Sätzen der Pastoral-Symphonie gearbeitet hat, dass jedoch alle Sätze der Symphonie in der Reihe heranwuchsen und fertig wurden, in der sie gedruckt sind. Ferner ergiebt sich, dass während der Composition der Pastoral-Symphonie die Sonate Op. 69 (wenigstens der erste Satz) beendigt und die Trios Op. 70 angefangen wurden. Letztere, die Trios, waren im December 1808 in Reinschrift fertig. Die im Skizzenbuch berührten, theils der Vollendung, theils der Skizzirung nach in die angenommene Zeit (1. Hälfte des Jahres 1808) zu setzenden Compositionen sind also der Reihe nach:

die Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur Op. 69,
die Pastoral-Symphonie (Op. 68) und
die zwei Trios in D-dur und Es-dur Op. 70 Nr. 1 und 2.

XXIX.

Skizzen aus dem Jahre 1809.

Wir benutzen hier eine an verschiedenen Orten sich befindende Anzahl von Skizzenblättern, welche sämmtlich dem Jahre 1809 angehören und die sich mit Sicherheit in eine chronologische Ordnung bringen lassen, bei welcher Ordnung jedoch von chronologischer Vollständigkeit abgesehen werden muss, da hier oder dort Blätter fehlen können und wirklich fehlen. Ihrer Beschaffenheit nach sind die vorhandenen Blätter in zwei Abtheilungen vorzulegen. Die erste Abtheilung besteht aus 8 Bogen und 2 losen Blättern in Querformat, die ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehört haben, also als Ueberbleibsel eines solchen zu betrachten sind.*) Die andere Abtheilung besteht aus 27 ineinander liegenden, zusammengehörenden Bogen in Querformat.**) Man kann diese Abtheilung als ein für sich bestehendes Skizzenheft betrachten, das nur an den äusseren Enden Spuren einer Lückenhaftigkeit oder Unvollständigkeit zeigt. Als die genauere Zeit, welcher das gesammte Material angehört, lässt sich die von ungefähr Februar bis October 1809 bestimmen. Wir nehmen die Blätter in ihrer chronologischen Folge vor.

Erste Abtheilung. Die meisten Skizzen betreffen den ersten Satz des Concertes in Es-dur Op. 73. Sie kommen theils der

*) Besitzer der Sammlung ist Carl Meinert in Dessau.

**) In Wirklichkeit liegen die Bogen anders. Ein Bogen war früher bei G. Petter in Wien, und 26 Bogen befinden sich, in zwei Lagen von 2 und 24 Bogen getrennt, in der königl. Bibliothek zu Berlin.

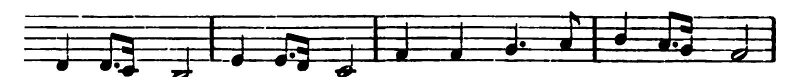


gedruckten Form nahe, theils stimmen sie damit überein. Zwischen diesen Skizzen kommen ausser einigen unbekannten Stücken vor: Entwürfe zum zweiten Satz desselben Concertes, ein auf den dritten Satz des Concertes zu beziehender Ansatz und Entwürfe zu einem Marsch in F-dur. Aus der Stellung und Beschaffenheit der Skizzen ergiebt sich, dass die zwei letzten Sätze des Concertes angefangen wurden, als die Arbeit zum ersten Satz schon weit gediehen war, und dass der Marsch während der Composition des ersten Satzes des Concertes entstand.

Die Entwürfe zum zweiten Satz des Concertes sind nur auf die Bildung des Themas gerichtet. Ohne Zweifel haben wir hier die ersten Entwürfe zu genanntem Satz vor uns. Die Arbeit beginnt mit einigen abgebrochenen Skizzen, die von einander verschieden und von der endgiltigen Fassung gleich weit entfernt sind. Hier ist der erste Entwurf (in C-dur),



hier der zweite (in H-dur)



und hier der dritte Entwurf.



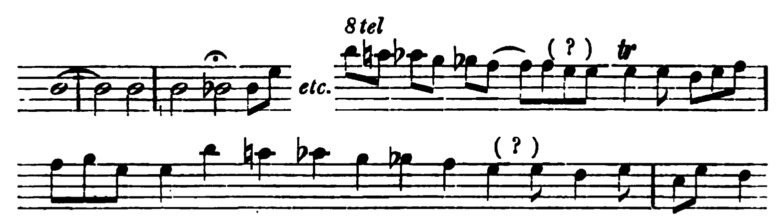
Man wird bemerken, dass in diesen Skizzen ein oder zwei an die endgiltige Fassung erinnernde Motive verändert wiederkehren. Bald nach diesen Ansätzen erscheint ein Entwurf mit drei Varianten,





in dem die bekannte Melodie stückweise und nach drei- oder viermaligem Ansetzen vollständig zum Vorschein kommt. Bei einer Vergleichung mit dem Druck macht sich in der zweiten Variante dieses Entwurfs die richtige Schreibung der 2. Note im 7. Takt des Themas (fisis statt g) bemerkbar.

Der an den Schluss des zweiten Satzes anknüpfende Ansatz zum Anfang des dritten Satzes des Concertes



ist undeutlich geschrieben und nicht ganz lesbar, mag aber in seiner Zweifelhaftigkeit doch zum Beweise dienen, dass das Thema des Satzes erst im Werden begriffen war.

Beim Marsch wiederholt sich die Erscheinung, dass auch bei kleinen Gelegenheitscompositionen die schliesslich gewählte Form nicht im ersten Anlauf gefunden wurde.*) Zuerst wird ein Thema (in Es-dur) aufgestellt,

*) In einer schwerlich von Beethoven herrührenden Bearbeitung und mit der Bezeichnung »York'schen Corps 1813« ist der Marsch gedruckt erschienen bei Schlesinger in Berlin.



das gar keine Aehnlichkeit mit dem letztwillig gewählten hat. Dasselbe ist von diesem Thema (in F-dur)



zu sagen. Bei einem dann folgenden Entwurf



kann man eine Annäherung an die endgiltige Fassung beobachten. Erst nach diesen und andern Ansätzen erscheint



ein mit jener Fassung im Wesentlichen übereinstimmender Entwurf.

Besagter Marsch hat seine kurze Geschichte. Geschrieben wurde er ursprünglich für Erzherzog Anton. Dann bekam ihn die böhmische Landwehr. Das ist aus dem Autograph zu ersehen. Dasselbe hatte anfangs die Ueberschrift: »Marcia — Da Beethoven — Für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton 1809.«

Später hat Beethoven einige von diesen Wörtern ausradirt, so dass jetzt zu lesen ist: »Marcia (No. I) — Da Beethoven — Für die böhmische Landwehr 1809«.*) Im Jahre 1810 wurde Beethoven ersucht, zu einem Carroussel die Musik zu schreiben.**) Dazu wurde, ausser einem andern, ebenfalls früher componirten, der obige Marsch gewählt, und nur die Instrumentirung wurde geändert. Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Zwei Märsche, für Militair-Musik, verfasst zum Carroussel an dem glorreichen Namens-Feste I. k. k. Maj. Maria Ludovika in dem k. k. Schlossgarten zu Laxenburg, von L. van Beethoven«. Später (wahrscheinlich 1822) hat Beethoven dem Marsch ein Trio beigefügt, die Instrumentirung wieder geändert und die Ueberschrift: »Zapfenstreich No. 1« gewählt. In dieser Gestalt sollte er herauskommen. Im Jahre 1822 wurde er mit andern Märschen einigen Verlegern angeboten.***) Da sieht man doch, dass es Beethoven verstand, seine Werke nutzbar zu machen.

---

*) Das in der mitgetheilten Ueberschrift »No. I« hat Beethoven später (wahrscheinlich 1822) beigefügt. — Eine Abschrift zeigt die Ueberschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1809.« — Dass, wie irgend wo behauptet wird, der Erzherzog Anton die böhmische Landwehr befehligte, ist falsch. Erzherzog Anton hatte mit der böhmischen Landwehr nichts zu thun. Die zwei verschiedenen Ueberschriften des Marsches sind also nicht identisch. Erzherzog Anton, geboren 1779 und ein jüngerer Bruder des Erzherzogs Rudolf, war seit 1804 Hochmeister des deutschen Ordens und als solcher auch Inhaber des Hoch- und Deutschmeister-Regiments. Im Sommer wohnte er meistens in Baden bei Wien. Ob nun der Marsch für das Regiment, dessen Inhaber er war, oder für die Badener Curcapelle bestimmt war, muss dahingestellt bleiben.

**) Beethoven schreibt einmal an Erzherzog Rudolf: »Die verlangte Pferde-Musik wird mit dem schnellsten Galopp bei Euer Kaiserl. Hoheit anlangen.« Damit ist obige Musik gemeint. Der Brief, in dem die Stelle vorkommt, fällt ins Jahr 1810, nicht, wie Köchel (83 Briefe, Nr. 15) meint, ins Jahr 1814.

***) Beethoven schreibt am 5. Juni 1822 an Peters in Leipzig u. A.: »Von Instrumentalmusik wäre noch Folgendes: . . . . 4 militärische Märsche mit türkischer Musik.« Am 13. September 1822 schreibt er: »Ich würde Ihnen diese kleinen Sachen schon geschickt haben, jedoch sind unter den Märschen einige, zu welchen ich neue Trios bestimmt habe.« Im Februar 1823 schreibt er: »Ich melde Ihnen, dass vorigen

Wir nehmen nun die andere Abtheilung der Skizzen vor.

Zuerst erscheinen der Reihe nach (S. 1 bis 34) Entwürfe zum ersten, zweiten



und dritten Satz des Concertes in Es-dur.



Sonnabend . . . . ein Zapfenstreich (türkische Musik) statt Marsch abgegangen ist. Ich hielt für besser, Ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche und einen Marsch zu geben.« An Schott in Mainz wird am 7. Mai 1825 geschrieben: »Von geringern Werken hätte ich 4 gelegentlich geschriebene Märsche für ganze türkische Musik nebst einem Gratulationsmenuett. Das Honorar wäre 25 ♯♯ in Gold.«



Die Skizzen zum ersten und zweiten Satz zeigen von Anfang an eine vorgeschrittene Arbeit. Die meisten Skizzen betreffen den letzten Satz, der hier allmählich seine endgiltige Form erlangt. Die eben mitgetheilte Skizze ist eine der ersten und mag den Standpunkt der Arbeit bei ihrem Anfang bezeichnen.

Zwischen den Skizzen zum Concert finden sich (S. 1 und 13) zwei Briefstellen und (S. 13) Ansätze zur Composition eines patriotischen Liedes.

Die zwei Briefstellen, von denen die erste so,

> *Was können sie noch mehr verlangen — sie haben von mir den Bedienten für den Herrn erhalten* — [durchstrichen: *sind sie noch nicht schadlos*] *Welcher Ersatz!!!!! Welch herrlicher Tausch!!!!*

die andere so lautet,

> *Beethoven ist kein Bedienter — Sie wollten einen Bedienten den haben sie nun —*

sind auf einen Streit zu beziehen, den Beethoven mit der Gräfin Erdödy wegen seines Bedienten hatte, den die Gräfin,

bei der Beethoven damals (in den ersten Monaten des Jahres 1809 und früher) wohnte, durch Geschenke verwöhnt hatte.*)

Das erwähnte patriotische Lied ist das Collin'sche Wehrmannslied »Oesterreich über Alles« (Wenn es nur will, ist immer Oesterreich über Alles! u. s. w.). Die Skizzen dazu,



denen bald (S. 35) Entwürfe zu einem andern Gelegenheitsstück folgen,



fallen in eine bewegte Zeit, in die Zeit der Kriegserklärung Oesterreichs an Frankreich. Auf Grund der Daten, welche

*) Dass Beethoven einen Brief solchen Inhalts geschrieben und abgeschickt habe, ist nicht bekannt. An Zmeskall schreibt er in einem Briefe ohne Datum: »Ich überlasse Ihnen ganz, die Sache mit meinem Bedienten auszumachen, nur muss die Gräfin Erdödy auch nicht den mindesten Einfluss auf ihn haben. Sie hat ihm, wie sie sagt, 25 fl. geschenkt und monatlich 5 fl. gegeben, bloss damit er bei mir bleiben soll.« Am 7. März 1809 schreibt Beethoven u. A. an Zmeskall: »Diese Geschichte [mit dem Bedienten] ist wenigstens 3 Monathe alt.« Dass Beethoven schon im November 1808 bei der Gräfin Erdödy wohnte, erfahren wir aus Reichardt's Briefen (I. 167).

sich an einige Ereignisse knüpfen, können jene Skizzen nur im März oder April 1809 geschrieben worden sein.*)

Beethoven, der während der österreichischen Rüstungen, während der Niederlage Oesterreichs und der Besetzung Wiens durch die Franzosen in Wien war, konnte sich den Eindrücken der Ereignisse und der Bewegung, welche sie hervorbrachten, nicht entziehen.**) Er wurde von anhaltendem, auf ein festes Ziel gerichteten Arbeiten und Schaffen abgelenkt. Jene Skizzen sind unter dem unmittelbaren Einfluss der Umgebung entstanden, und die Erscheinungen, welche die nun folgenden Blätter bieten, legen Zeugniss dafür ab, dass Beethoven nicht die Sammlung und innere Ruhe zur Fortsetzung der gewohnten Thätigkeit und zur Ausführung grösserer Werke fand. Die folgenden Blätter zeigen, mit Ausnahme der Arbeit zu einem Sonatensatz, der, nach der Anzahl und Beschaffenheit der Skizzen zu urtheilen, schnell zu Stande kam, keine fortlaufenden grösseren Entwürfe, sondern sind angefüllt theils mit unausgeführt liegengebliebenen Entwürfen, theils mit theoretischen Beispielen und Uebungen, theils mit Bemerkungen verschiedener Art. Als die Zeit, in der diese Stockung der Compositionsthätigkeit am meisten zu bemerken ist, lassen sich die mittleren zwei oder

*) H. J. von Collin's Lieder Oesterreichischer Wehrmänner wurden bei Beginn des Krieges mit Musik von Joseph Weigl und Gyrowetz an öffentlichen Orten in Wien gesungen. Bei dem Liede »Oesterreich über Alles«, das mit andern von Weigl componirten Liedern am 28. März 1809 im grossen Redouten-Saal gesungen wurde, stieg, wie Reichardt (Vertraute Briefe, II. 85) mittheilt, »der Enthusiasm aufs höchste«. Collin sagt im Anhang seiner Gedichte, dass die Landwehrlieder kurz vor Ausbruch des Krieges i. J. 1809 gedichtet worden seien.

**) Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 121): »Bei der kurzen Beschiessung Wiens durch die Franzosen im Jahre 1809 war Beethoven sehr ängstlich; er brachte die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar zu.« Das war in der Nacht vom 11. zum 12. Mai 1809. Es ist vielleicht nicht unnöthig, hier zu bemerken, dass die Kriegserklärung Oesterreichs am 9. April erfolgte, dass nach den für Oesterreich unglücklichen Schlachten bei Abensberg, Eckmühl u. s. w. die Franzosen Ende April in Oesterreich und am 9. Mai in die Vorstädte Wiens eindrangen, dass die Schlacht bei Aspern und Esslingen am 21. und 22. Mai und die bei Wagram am 5. und 6. Juli geschlagen wurde. Am 14. October 1809 wurde der Wiener Friede geschlossen.



drei Monate des genannten Jahres bezeichnen. Beethoven hat diese Zeit grösstentheils zu einer andern Arbeit benutzt.*)

Es folgen nun (S. 36 bis 40) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81ª, die wir übergehen, weil sie bereits an einem andern Orte beschrieben sind.**) Dann ererscheinen (S. 41 u. 42) liegengebliebene Entwürfe



und (S. 42) einige Bemerkungen. Aus einer dieser Bemerkungen

> *gleich nach der Arie im Oratorium von Jesus muss ein neues Chor einfallen — Treitschke — kann Bernhard Musik*

geht hervor, dass Beethoven vorhatte, in das damals noch nicht erschienene Oratorium »Christus am Oelberg« nach der ersten Arie einen Chor einzulegen. Friedrich Treitschke oder Carl Bernhard sollte den Text dazu machen. Es ist nicht dazu gekommen. Es folgen weiter: (S. 42) zwei Kanons von Friedemann Bach aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (II, 2, S. 226 f.) mit versuchter Auflösung des ersten Kanons und (S. 43) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig, betreffend das damals im Erscheinen begriffene Trio in Es-dur Op. 70 Nr. 2.***) Beethoven schreibt:

> *ich erinnere mich nicht, dass ich* [zu Anfang des Trios] *den* ₵ *wollte sondern* C — *nach dem 2hundertsten Takt muss im Violoncell und Violin so heissen wie hier* [es

*) Siehe des Verfassers »Beethoveniana« S. 160 f.

**) Siehe den Artikel XIII.

***) Der Brief, den Beethoven gewiss geschrieben und nach Leipzig geschickt hat, scheint verloren gegangen zu sein. Das Trio erschien im August 1809. Am 4. März 1809 gab Beethoven den Verlegern Titel und Widmung an.

folgen zwei Takte aus dem letzten Satz des Trios*)] *nicht aber wie hier* [folgen dieselben zwei Takte, aber mit andern Noten für Violoncell und Violine] *wenn es so wie hier stände war es nicht recht, sondern — Ich erinnere mich nicht ob sich dieser Fehler nicht in die Partitur die sie haben eingeschlichen hat wenigstens war er in den abgeschriebenen Stimmen — sollte sich ein ritardando befinden, so lassen sie solches gleich ausstreichen**)*

Zuletzt kommt eine Stelle aus dem letzten Satz mit sonderbarem Fingersatz.



Dann kommen (S. 45 f.) wieder unbenutzte Ansätze,



eine Bemerkung

die beste Art sich im P. (?) zu üben, ist das worüber man spricht oder denken kann, dass gesprochen wird, aufzusuchen

---

*) Die Takte stehen gleichlautend in der Breitkopf & Härtel'schen Gesammtausgabe Seite 31, Takt 5 und 6.

**) Welche Stelle Beethoven hier meint, ist ungewiss.

deren Grund wir in Beethovens Schwerhörigkeit suchen, eine Notiz,

Tomaselli — quartett alle Wochen

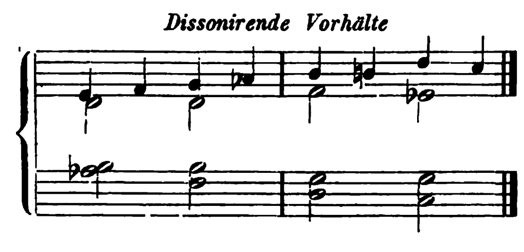
eine andere Bemerkung

die meiste Fertigkeit in die linke Hand versagt (?) *Gesang in der rechten*

ein abgeschriebenes unbekanntes Sanctus für 4 Stimmen mit Begleitung der Orgel,



(S. 48 bis 52) ein Beispiel,



das seiner Ueberschrift nicht ganz entspricht, darauf wieder unbekannte Stellen und aus Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« (Ausg. v. J. 1790, S. 100 f.) abgeschriebene »Beispiele der verzögerten 6ten Akkorde«. Hierauf erscheinen (S. 53 bis 58) Entwürfe zu einer »Overture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert«, welche bereits an einem andern Orte angeführt sind*), und dazwischen stehen liegen-

*) Siehe Artikel II.

gebliebene Entwürfe zu Liedern und Andeutungen zu einer andern Ouverture. Beethoven schreibt:



Es folgen (S. 59 bis 64) wieder unbenutzte Ansätze, Entwürfe zu dem italienischen Liede Op. 82 Nr. 2,

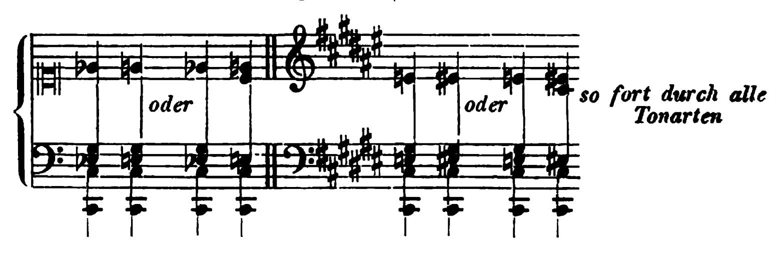


welche jedoch die endgiltige Form nur annähernd und in anderer Taktart erreichen, und ein liegengebliebener Anfang zu einem Clavierconcert.





Nun erscheinen (S. 65 bis 75) Entwürfe zum ersten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 74, denen bald (S. 76 bis 96) Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartetts folgen. Diese Arbeit ist bereits anderswo vorgelegt worden.*) Es ist hier der Ort, die Vermuthung auszusprechen, dass die Arbeit zum ersten Satz des Quartetts, welche in den vorliegenden Skizzen schon ziemlich weit gediehen ist, schon vor der Kriegszeit begonnen war und dass Beethoven erst jetzt die Ruhe und Stimmung fand, sie wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Unterbrochen werden die vorliegenden Arbeiten zum Quartett durch eine Ausweichungsformel,

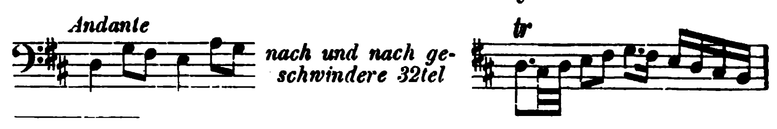


durch eine Notiz,

Vom 4ten an wird des Bedienten Kostgeld wieder bezahlt

durch eine Fortsetzung der Entwürfe zu dem Liede Op. 82 Nr. 2, durch Ansätze zu einem figurirten Stück mit einer Ueberschrift,

Denkmal Johan Sebastian Bachs Quintett



*) Siehe den Artikel XII.





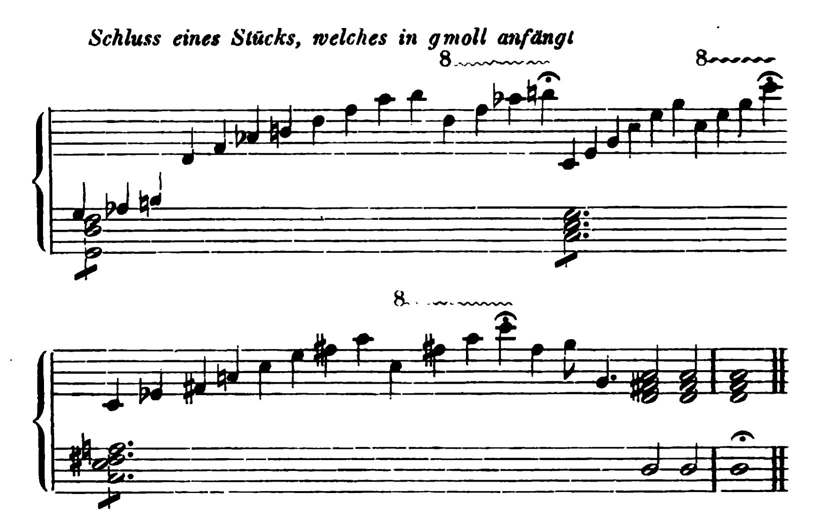
aus der hervorzugehen scheint, dass Beethoven die Absicht hatte, ein Quintett zur Huldigung Bach's zu schreiben, durch den ersten Entwurf zum ersten Satz der Sonatine in G-dur Op. 79,



der den Anfang des Stückes in einer andern Tonart zeigt und dem bald (S. 91) ein anderer, der gedruckten Form näher kommender Entwurf folgt,



durch Andeutungen zu einem Concertstück,



Vielleicht das erste Allegro eines Stücks in einem Conzert so schliessen und nicht in der Tonart selbst, endlich dann das letzte Stück im eigentlichen Ton, worin das erste angefangen.

durch verschiedene andere liegengebliebene Ansätze, durch Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in Es-dur Op. 81 a*), (S. 82 f.) durch Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Freudvoll und leidvoll«,

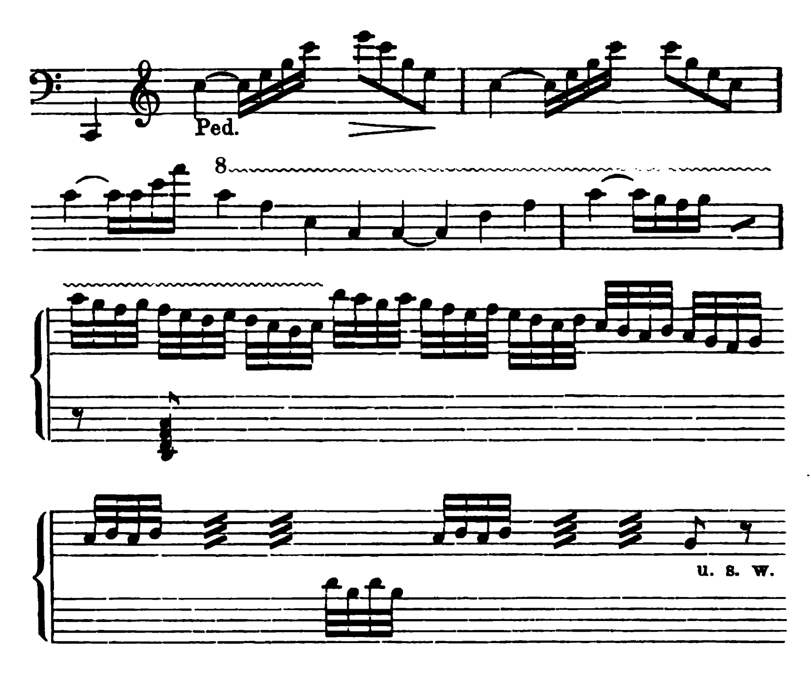


*) Siehe den bereits erwähnten Artikel über die Sonate Op. 81a.



die jedoch, weil sie mit Clavierbegleitung und zum Theil für zwei Singstimmen gedacht sind, keine Beziehung zur Egmont-Musik (Op. 84) haben*), endlich (S. 92 f.) durch Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor Op. 80.

*) Die Musik zu »Egmont« wurde im Jahr 1810 componirt. Nun findet sich in dem vorne mit der Jahreszahl »1809« versehenen Original-Manuscript des Quartetts Op. 74 beim dritten Satz die Bemerkung: »Partitur von Egmont gleich an Goethe.« Das scheint ein Widerspruch zu sein. Man darf aber daran erinnern, dass die Jahreszahl »1809« nur auf den Beginn der Reinschrift zu beziehen ist und dass, als die obigen Liedskizzen geschrieben wurden, der zweite und dritte Satz des Quartetts in den Skizzen noch nicht fertig, der letzte Satz noch nicht angefangen war.



Die letzteren Entwürfe, denen bald andere folgen werden, bringen, indem sie ein früher gewonnenes Ergebniss bestätigen*), den Beweis, dass bei der ersten Aufführung der Phantasie mit Chor (am 22. December 1808) die Einleitung für Clavier allein, wie wir sie kennen, noch nicht fertig war und dass sie später und erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1809 beigefügt wurde. Die vorliegenden Blätter bringen nun zunächst (S. 96 f.) Arbeiten zu den Variationen für Pianoforte in D-dur Op. 76. Voran steht das Thema, das in einer mit dem Druck im Wesentlichen ganz übereinstimmenden Fassung, ohne vorhergehende Skizzen und ohne jede Correctur erscheint, was es wahrscheinlich macht, dass es schon früher fertig war.*) Wir setzen nur den Anfang her.

*) Siehe den Artikel XXVIII.

**) Das Thema soll einer Tradition zufolge eine russische Melodie sein. Das ist unwahrscheinlich, lässt sich auch nicht beweisen. In keiner der uns bekannten Sammlungen russischer Melodien ist das Thema zu finden. Beethoven würde, wie er das ja immer gethan, es



Von den Variationen giebt Beethoven meistens nur die Anfänge an, z. B.

Var

beide Hände contraria —

Untersuchungen wegen den durchgehenden Noten im Klavier

---

in den Variationen und in den »Ruinen von Athen«, wo er das Thema auch verwendet hat (sonderbare Idee, eine russische Melodie zu einem türkischen Marsch zu benutzen!), bemerkt haben, wenn es ein entlehntes wäre. Vielleicht hat eine zwischen 1810 und 1820 in Wien beliebte russische Volksmelodie, die einige Aehnlichkeit mit jener hat und über die, ausser Gelinek und andern Componisten, auch Beethoven Variationen geschrieben hat (Op. 107 Nr. 3) Anlass zu einer Verwechslung gegeben.

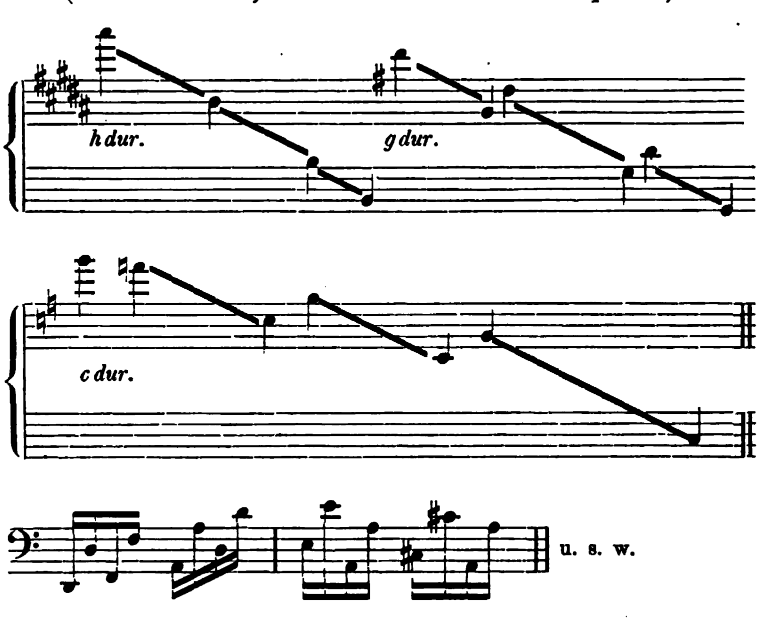
Dann kommt eine nicht ganz lesbare, in ihrem Zusammenhang unverständliche Bemerkung,

> *Auf . . . . . sieht wenn man gar so viel ✕ tragen muss wie wir die ganze Zeit hindurch, sich in die Musik einschleicht und zuletzt jeder andere mit tragen muss*

aus der nur so viel herauszulesen ist, dass Beethoven während der Kriegszeit manches Ungemach zu dulden hatte. Es folgen nun noch (S. 101) Entwürfe zu den Liedern »Der Zufriedene« und »An den fernen Geliebten« (Op. 75 Nr. 6 und 5)



und (S. 103 bis 108) Entwürfe zur Phantasie Op. 77*)



*) Die Phantasie Op. 77 wurde nach Angabe des Erzherzogs Rudolf componirt im October 1809.

in welchen allen die endgiltige Fassung theils ganz, theils annähernd erreicht wird. Die letztgenannten Entwürfe werden unterbrochen durch abermalige Entwürfe zur Einleitung der Phantasie mit Chor



und eine Stelle aus dem ersten Satz der Sonatine Op. 79, deren Vorkommen beweist, dass der Satz inzwischen fertig geworden war. Damit sind wir zu Ende.

Die auf sämmtlichen hier vorgenommenen Skizzenblättern berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis October 1809 theils angefangenen, theils fertig gewordenen gedruckten Stücke sind der Reihe nach:

Marsch in F-dur,
Clavierconcert in Es-dur Op. 73,
erster Satz der Sonate Op. 81[a],
Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
Das Lied Op. 82 Nr. 2 (Vorarbeit),
zweiter und dritter Satz der Sonate Op. 81[a],
Quartett in Es-dur Op. 74,
Variationen in D-dur Op. 76,
die zwei Lieder Op. 75 Nr. 6 und 5
Einleitung für Clavier allein zur Phantasie mit Chor Op. 80,
erster Satz der Sonatine Op. 79 und
die Phantasie Op. 77.

XXX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1810,

genauer: aus der Zeit zwischen frühestens Januar bis spätestens September 1810, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin. Es besteht aus 24 ineinanderliegenden, zum Theil durch einen Faden zusammengehaltenen Bogen und 2 losen Blättern und umfasst im Ganzen 100 grösstentheils mit Tinte, zum Theil mit Bleistift beschriebene Seiten in Querformat. Das Heft ist wahrscheinlich nicht mehr so vollständig, als es früher war. Es können Blätter fehlen. Ohne Zweifel liegen aber die vorhandenen Blätter in der Folge, in der sie beschrieben wurden, so dass das chronologische Ergebniss vielleicht hinsichtlich der Vollständigkeit, sonst aber nicht beeinträchtigt werden kann.

Beethoven hat sich in der angegebenen Zeit bei Skizzirungen nicht auf das vorliegende Heft beschränkt. Er hat auch einzelne Blätter und Bogen dazu benutzt. Diese sind meistens mit Bleistift beschrieben und mögen ausser dem Hause oder bei Spaziergängen gebraucht worden sein. Die da vorkommenden Notirungen werden beiläufig zu erwähnen sein.

Zuerst erscheinen (S. 1 bis 29) Entwürfe zu fast allen Nummern (der Reihe nach Nr. 7, 1, 8, 9, 2, 3, 6) der Musik zu Goethe's »Egmont«.*) Die ersten Entwürfe zu einigen Nummern kommen der endgiltigen Form wenig, die letzten

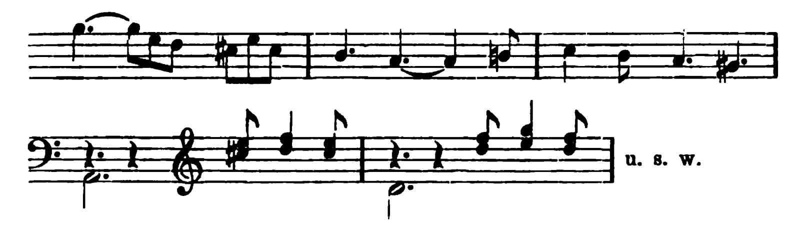
*) Die Musik zu »Egmont« wurde zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1810.



meistens sehr nahe. Ohne Zweifel ist hier die Arbeit zu einigen Nummern begonnen, zu andern fortgesetzt worden. Die erste Skizze, die im Heft erscheint,



bezieht sich auf die Clärchens Tod bezeichnende Scene und zeigt keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Noch auf derselben Seite



wird die endgiltige Form angebahnt und gefunden.*) Die Entwürfe zu Clärchens erstem Lied kommen von Anfang an



---

*) Auf einem Bogen, der Entwürfe zu einem Clavierstück in A-moll und zu einem ungedruckten (am 3. Juni 1810 componirten) Marsch enthält, findet sich die Bemerkung: »Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause.«

der gedruckten Form nahe und nähern sich derselben immer mehr.*) Die Ouverture kommt nicht vor.**)

Es kommen nun (S. 30 bis 47) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in F-moll.***) Zunächst ergiebt sich, dass die Sätze in der Reihenfolge angefangen wurden, in der sie gedruckt sind. Aus der Beschaffenheit der Skizzen zum ersten Satz geht hervor, dass hier eine an einem andern Orte angefangene Arbeit wieder aufgenommen wurde. Vielleicht haben wir hier meistens nur nachträgliche Aenderungen einzelner Stellen vor uns und war der Satz in seinen Hauptzügen vorher im Entwurfe fertig. In dieser Skizze



hat die erste Violine im 4. bis 7. Takt eine aus vier Sechzehntelnoten bestehende Figur, die eben so im Autograph vor-

*) Früher geschriebene und auf andern Blättern vorkommende Skizzen sind in dem Artikel »Entwürfe zu Clärchens Liedern« verzeichnet.

**) Auf anderwärts befindlichen Blättern erscheinen zuerst Skizzen zur Egmont-Ouverture und dann Skizzen zu den ersten drei Sätzen des Trios Op. 97. Daraus geht hervor, dass die Ouverture früher geschrieben wurde, als das Trio. Dem Trio werden wir auch im vorliegenden Heft begegnen.

***) Das Autograph des Quartetts zeigt das Datum: »1810 im Monath October«.

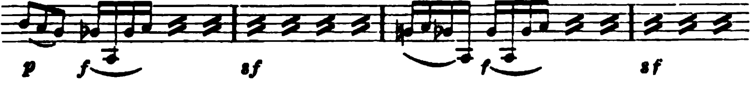
kommt, nicht aber in der alten Originalausgabe.*) Für eine andere Stelle (Takt 8) wählte Beethoven eine andere Tonart. Vielleicht will man da auch ein Schwanken in Betreff der zu wählenden Tonart (ob Des-, Cis- oder D-dur) sehen. Beim zweiten Satz hat Beethoven auch Engführungen versucht,



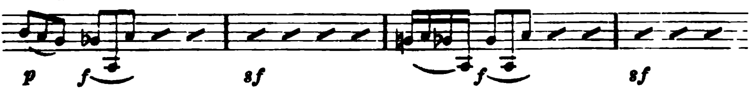
die im Druck nicht vorkommen. Von den übrigen Entwürfen setzen wir einen abgebrochenen Entwurf zum Anfang des dritten Satzes,



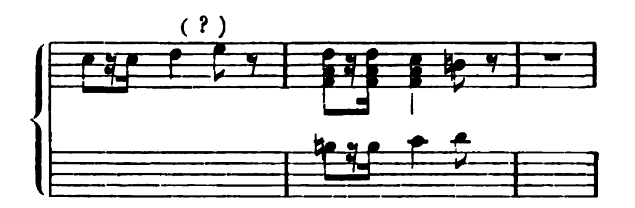
*) In den neuen Ausgaben lautet die Stelle eben so, wie in den alten gedruckten Stimmen. Dieselbe Stelle kommt in anderer Lage auch früher vor. Auffallend ist es, dass diese Stelle (Takt 34 f. von Anfang), welche im Autograph ursprünglich so lautete:



und später von Beethoven im Autograph so geändert wurde:



im alten Druck doch so stehen geblieben ist, wie sie ursprünglich im Autograph lautete. Die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe hat hier die jetzige Lesart des Autographs angenommen.



den ersten Ansatz zum Anfang des letzten Satzes



und einen bald darauf folgenden abgebrochenen Entwurf zum Anfang des letzten Satzes selbst her.

Allegretto agitato

languente.

(?)

f *pp*

etc.

Zwischen den Entwürfen zum Quartett begegnen wir (S. 34 f.) Notizen zu einem Briefe an Breitkopf u. Härtel, einer Bemerkung

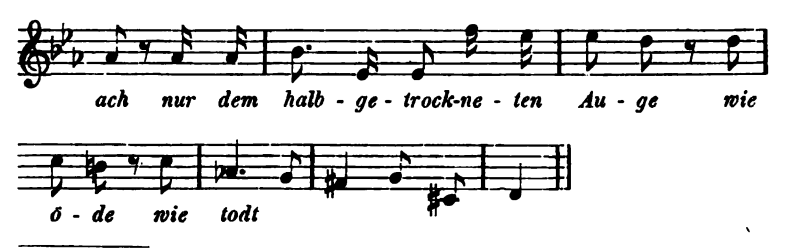
Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopfe zu entwerfen

und einem abgeschriebenen Fandango.



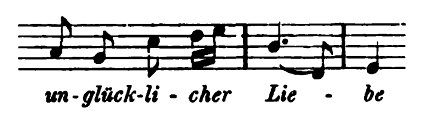
In jenen Notizen zu einem Briefe giebt Beethoven die Ueberschriften von fünf Liedern an, verzeichnet aus dem Sanctus der Messe in C-dur die ersten 4 Takte des Chors, giebt einen Fehler im Sanctus an u. s. w.*)

Es folgen nun (S. 48 bis 58) Entwürfe zu den zwei Goethe'schen Liedern »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (Op. 83 Nr. 1 und 2).**) Beethoven nimmt zuerst einzelne Stellen,



*) Der Brief selbst ist nicht bekannt. Die verzeichneten Lieder stehen der Reihe nach in einer von C. L. Reissig herausgegebenen, im Juli 1810 erschienenen Sammlung. Die Ueberschriften lauten: Lied aus der Ferne, Der Liebende, Der Jüngling in der Fremde, An den fernen Geliebten, Der Zufriedene. Siehe »Thematisches Verzeichniss« der Werke Beethoven's, 2. Aufl., S. 74, 181 u. 182.

**) Bettina von Arnim schreibt (Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, II, 194) am 28. Mai 1810 an Goethe: »Dann sang er [Beethoven] noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe.«



dann das ganze erste Lied vor.



Nach einer Arbeit von einigen Seiten wird die endgiltige Fassung erst annähernd,



dann ganz gefunden. Das andere Lied hat Beethoven auch an einem andern Orte vorgenommen.*) In vorliegendem Heft erscheint es zuerst in dieser Fassung.

---

*) Es ist ein einzelnes Blatt mit einem Entwurf zu einer ungedruckten Ecossaise in D-dur,



mit einem Ansatz zur Composition des Schiller'schen Liedes »In einem Thal bei armen Hirten« und mit Entwürfen zu Goethe's »Sehnsucht«.



Die Ecossaise (für Blasinstrumente, Triangel u. s. w.) wurde 1810 in Baden componirt.



Später wird auch bei diesem Liede die endgiltige Fassung gefunden.

Nach diesen Liederskizzen erscheinen (S. 59 bis 93) Entwürfe zu allen Sätzen des Trios in B-dur Op. 97. Allem Anschein nach wurden die letzten drei Sätze hier begonnen, nicht aber der erste Satz, der frühere Skizzen voraussetzt. Die gedruckte Lesart wird nicht überall erreicht. Beethoven muss also die Arbeit auf andern Blättern fortgesetzt haben. Jedenfalls findet die Tradition, Beethoven habe zur Composition des Trios neun Jahre gebraucht, nicht ihre Bestätigung.*)

Wir verzeichnen aus den Arbeiten zum ersten Satz den Anfang einer grösseren Skizze



*) Das Trio hat zu Anfang das autographe Datum »am 3ten März 1811«.



und eine abgebrochene Skizze zu der in der Mitte des ersten Theils vorkommenden Melodie in G-dur.



Diese Skizze, in der eine aus zwei rhythmisch correspondirenden Abschnitten bestehende Melodie oder, wenn man anders will, der Vordersatz einer Melodie aufgestellt ist, liefert wieder einen Beleg, wie Beethoven es verstanden hat (und das ist im Druck zu sehen), durch Umgestaltung des einen oder andern Abschnittes jene Gleichförmigkeit aufzuheben, Mannigfaltigkeit herbeizuführen und die einander gegenüber stehenden Theile zu einem Ganzen höherer rhythmischer Ordnung zu vereinigen. Dass solche Umgestaltungen mit Wissen und Willen geschehen sind, ist uns kein Zweifel.

Zum Thema des Scherzos werden verschiedene Ansätze gemacht. Man sehe hier,



gleich darauf hier



und später hier.





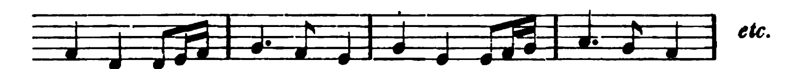
Der Anfang des Trios wird zuerst so:



gleich darauf (in einer Variante) so angedeutet:



Eine der ersten Skizzen zum dritten Satz lautet so:



Später erscheint die Hauptmelodie in ihrer endgiltigen Gestalt und folgen Arbeiten zu den Variationen.

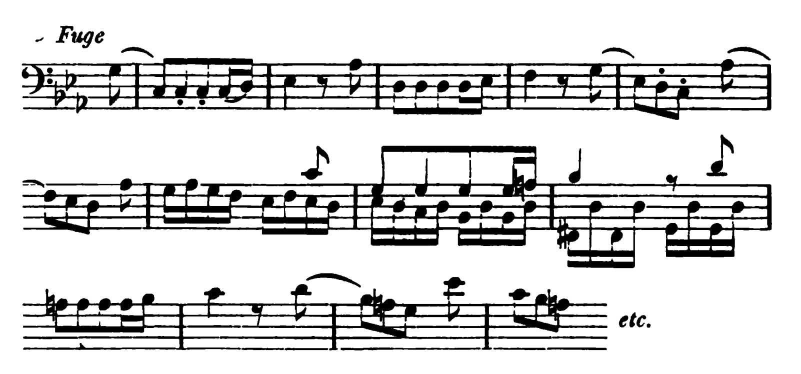
Das Thema des letzten Satzes musste einige Wandlungen durchmachen, bis es so wurde, wie wir es kennen. Man sehe diese



und dann diese Skizze.



Inmitten der Arbeiten zum Trio begegnen wir, ausser andern liegengebliebenen Entwürfen, fugirten Arbeiten



und längeren und kürzeren Stellen aus J. S. Bach's chromatischer Phantasie und Fuge. Beethoven hat beim Abschreiben die Kühnel'sche Ausgabe gebraucht. Aus der Phantasie sind 21 Takte, aus den Fuge die ersten 26 Takte und dann einzelne Takte abgeschrieben.

Es kommen nun (S. 94 ff.) Entwürfe zu Goethe's Lied »Mit einem gemalten Band« (Op. 83 Nr. 3). Gleich der erste Entwurf (mit einer Variante)





kommt der gedruckten Form sehr nahe. Dennoch werden noch andere Weisen gesucht. Eine derselben lautet so:



Mit Entwürfen zu diesem Liede schliesst das Heft.

Das chronologische Ergebniss der Skizzen ist: in der angenommenen Zeit von frühestens Januar bis spätestens September 1810 sind der Reihe nach beendigt oder ihrer Beendigung nahe geführt worden:

die Musik zu »Egmont« Op. 84 (ohne Ouverture),
das Quartett in F-moll Op. 95,
die Lieder »Wonne der Wehmuth« und »Sehnsucht« (von Goethe) Op. 83 Nr. 1 und 2,
das Trio in B-dur Op. 97 (zum Theil Vorarbeit) und
das Lied »Mit einem gemalten Band« Op. 83 Nr. 3.

Diesem Verzeichniss lassen sich einfügen die auf den beiläufig erwähnten Blättern vorkommenden Stücke:

Ouverture zu »Egmont«,
Clavierstück (Bagatelle) in A-moll,
Marsch in F-dur (ungedruckt) und
Ecossaise in D-dur (ungedruckt).

XXXI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812.

Die wichtigsten der in diesem Buche vorkommenden Skizzen sind bereits in andern Artikeln vorgeführt worden, und kann es hier nur die Aufgabe sein, das Buch in seinem Zusammenhang vorzunehmen und einige früher liegengebliebene Skizzen und Bemerkungen aufzunehmen. Besagtes Skizzenbuch besteht, wie es vorliegt, aus 74 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf der Seite und hat einen neuen (nicht aus Beethoven's Zeit stammenden) Umschlag. Auf Vollständigkeit kann es keinen Anspruch machen. An wenigstens sechs Stellen fehlen Blätter. Ferner ist beim Einbinden ein Blatt hineingekommen, das nicht dazu gehört. Es gehört, mit Ausnahme jenes Blattes, im weitesten Umfange der Zeit von Ende 1811 bis Anfang 1813 an und machte im Sommer 1812 die Reise Beethoven's nach den böhmischen Bädern mit. Der frühere Besitzer des Buches war Gustav Petter in Wien.

Es beginnt (S. 1 bis 3) mit einigen Bemerkungen und mit einer ziemlichen Anzahl verschiedener unbenutzter Skizzen. In der ersten jener Bemerkungen



d. gl. sollten anders als die miserablen enharmonischen Ausweichungen, die jeder Schulmiserabili machen kann, sie sollen — wirklich eine Veränderung in jedem Hörenden (ausgestrichen: Wahrnehmenden) *hervorbringen.*

kritisirt Beethoven eine Stelle, welche ohne Zweifel einem Werke eines andern Componisten entnommen ist. Einige Zeilen später schreibt Beethoven:

Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm rauschende —

Es folgen nun (S. 4 bis 70) Entwürfe zu allen Sätzen der Symphonie in A-dur.*) Dazwischen befindet sich (S. 17 u. 18) das nicht zum Skizzenbuche gehörende Blatt (mit Entwürfen zu einigen Nummern der »Ruinen von Athen«, mit einer Bemerkung u. a. m.).**)

Nun kommen (S. 70 bis 142) Arbeiten zu allen Sätzen der achten Symphonie.†) Dazwischen erscheinen (S. 83 und 85) einige auf die Ouverture Op. 115 (mit dem Text »Freude, schöner Götterfunken« u. s. w.) zu beziehende Aufzeichnungen,††) (S. 87) ein Posthornstückchen



und gleich darauf ein Entwurf (in G-dur)



*) Siehe den Artikel XIV.

**) Siehe die Artikel XVII und XXV.

†) Siehe den in der vorvorigen Note erwähnten Artikel.

Bekanntlich hat Beethoven beim 2. Satz der 8. Symphonie einen früher componirten Kanon benutzt. Nach Thayer's Meinung fallen die Skizzen zu jenem Satz, weil sie in der zweiten Hälfte des Skizzenbuches stehen und welche nach unserer Annahme frühestens im August 1812 geschrieben wurden, ins Jahr 1811. Thayer geräth hier mit Schindler ins Gedränge, der (Biogr. I, 196) als Ohren- und Augenzeuge berichtet, dass der Kanon im Frühjahr 1812 entstand.

††) Siehe Beethoveniana S. 37 f. und den Artikel II.





zum Anfang einer Polonaise für Clavier mit Begleitung des Orchesters. Jenes Posthornstückchen muss, nach der davor stehenden Bemerkung, Beethoven dem Postillon abgelauscht haben, mit dem er, sei es in der Richtung nach Franzensbrunn oder nach Teplitz, im August oder September 1812 von Karlsbad wegfuhr.*) Daraus ergiebt sich weiter, dass Beethoven um dieselbe Zeit mit der achten Symphonie, insbesondere mit dem ersten Satz derselben, auf den sich die meisten der umgebenden Skizzen beziehen, beschäftigt gewesen sein muss.

*) Beethoven schreibt am 12. August 1812 aus Franzensbrunn (Franzensbad) an Erzherzog Rudolph: »Von Töplitz beorderte mich mein Arzt nach Karlsbad, von da hierhin, und vermuthlich dürfte ich von hier noch einmal nach Töplitz zurück.« Nach andern Briefen war Beethoven am 4. Juli 1812 noch in Wien; am 19. Juli und 8. August war er in Teplitz. Demnach war er zwischen dem 8. und 12. August in Karlsbad. Da der Weg von Franzensbrunn nach Teplitz über Karlsbad geht, so muss Beethoven auf der Rückreise nach Teplitz, wo er am 16. September war, wieder in Karlsbad gewesen sein. Auf diesen Ermittelungen, bei denen einer der zweifelhaften Briefe an Bettina von Arnim, nach welchem Beethoven schon am 15. August in Teplitz gewesen sein soll, nicht berücksichtigt wurde, beruht die Annahme, Beethoven sei im August und wahrscheinlich auch im September 1812 in Karlsbad gewesen.

Zuletzt (S. 144 f.) erscheinen Entwürfe zu den letzten drei Sätzen der Sonate für Clavier und Violine in G-dur Op. 96*) und (S. 148) ein Entwurf



zu dem Liede »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung (mit Triolen in der Begleitung). Wie man sieht, deutet Beethoven hier zuerst die Begleitung an, und dann schreibt er die Melodie des Liedes, ohne eine Note zu ändern, nieder. Daraus

*) S. Beethoveniana, S. 26.

ist zu ersehen, dass Beethoven, als er die Begleitung suchte, die Melodie im Gedächtniss hatte, dass dieselbe also schon früher componirt war.*)

Die im Skizzenbuch berührten Compositionen sind der Reihe nach:

die 7. Symphonie,
die 8. Symphonie,
die Ouverture Op. 115 (Vorarbeit),
die drei letzten Sätze der Sonate Op. 96 und
das Lied »An die Geliebte« in der zweiten Bearbeitung.

*) Das Autograph der ersten Bearbeitung des Liedes zeigt das Datum: »1811 im December«. Die oben entworfene Bearbeitung war für ein Stammbuch bestimmt.

XXXII.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814.

Das vorliegende, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte Skizzenbuch ist in Querformat und besteht aus 164 Seiten mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Es ist, mit Ausnahme späterer Hinzufügungen und Aenderungen, die meistens mit Bleistift geschrieben sind, fast durchgehends mit Tinte beschrieben. Nach den Daten, welche sich an einige der berührten Compositionen knüpfen, ist als die Zeit, in der es benutzt wurde, die von Februar bis September 1814 anzunehmen.

Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 111) gehört beinahe ausschliesslich der letzten Umarbeitung der Oper »Leonore« oder »Fidelio« an. Von dieser Oper erscheint zuerst (S. 1 bis 31) der Schluss des ersten Finales,



dann (S. 32 bis 82) das ganze zweite Finale,



Des be-sten Königs Wink und Wil-le u. s. w. *Es sucht der Bru-der*

Dringend, geschwind

sei-ne Brüder u. s. w. *Wohl-an, so hel-fet, helft den Ar-men* u. s. w.

Chor sehr lebhaft

Be-stra-fet sei der Bö-se-wicht u. s. w.

O Gott. O Gott. u. s. w

Hin-weg mit die-sem Bö-se-wicht u. s. w.

Vivace

Wer ein hol-des Weib er-run-gen, stimm in un-sern Ju-bel ein, nie, nie u. s. w.

dann (S. 83 bis 90) der letzte Theil der Arie Florestan's*)



*) Mit Bleistift, also wahrscheinlich ausser dem Hause geschriebene Entwürfe zu Florestan's Arie und zu andern Stücken der Oper kommen auch auf anderwärts befindlichen losen Blättern und Bogen vor. Vgl. »Beethoveniana« S. 74.

und das Melodram,



hierauf (S. 91 bis 106) die Ouverture in E-dur



und dazwischen (S. 91) eine Stelle,



nach der es scheint, dass Beethoven vorhatte, das Trompeten-Signal in der Ouverture anzubringen, endlich (S. 108 bis 111) das Recitativ





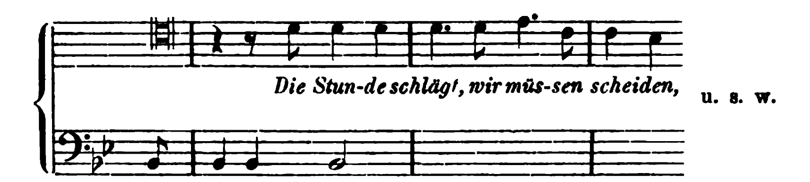
und das erste Vorspiel der Arie Leonorens.



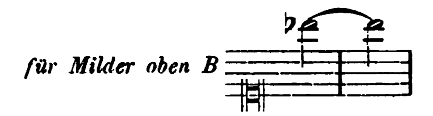
Damit ist die Arbeit zu »Fidelio« zu Ende.*) Die bisher mitgetheilten Skizzen gehören zu den zuerst geschriebenen und zeigen nur zum Theil eine Annäherung an die gedruckte Form. Die zuletzt geschriebenen, oben übergangenen Skizzen stimmen im Wesentlichen mit der gedruckten oder endgiltigen Lesart überein. Fehler im Text, wie z. B. in den mitgetheilten Entwürfen zu Leonorens Recitativ, wo an einer Stelle (vor »Meereswogen«) das Wort »wie« vergessen ist, kommen öfters vor.

*) Beethoven schreibt am 13. Februar 1814 an Brunswick: »Meine Oper wird auch auf die Bühne gebracht, doch mache ich vieles wieder neu.« Ferner findet sich in einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 die Notiz: »Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert.« Hiernach lässt sich die Zeit, der die Skizzen angehören, ungefähr ermessen.

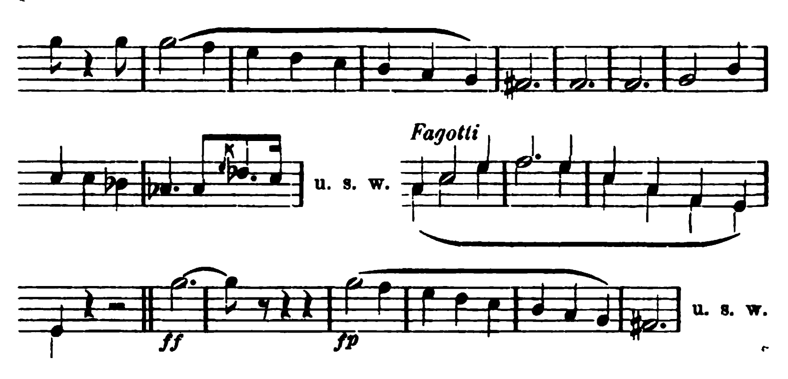
Die Arbeit zum zweiten Finale wurde (S. 70 bis 72) unterbrochen durch die zu einer ungedruckten Gelegenheitscantate (für den Magistratsrath Tuscher).*)



Erwähnenswerth sind ferner eine zwischen den Skizzen zum zweiten Finale (S. 72) stehende Bemerkung



und einige (S. 107) nach Beendigung der Ouverture in E-dur geschriebene, zur Leonoren-Ouverture aus dem Jahre 1806 gehörende Stellen.



Jene Bemerkung ist nach ihrer Umgebung auf eine gegen Ende des Sostenuto assai im zweiten Finale (beim Worte »verlässt«) und in der für die Sängerin Milder bestimmten Partie der Leonore vorkommende Stelle zu beziehen, und geht aus

*) Die bisher angenommene Compositionszeit der Cantate (1816) erweist sich hiernach als irrig.

ihr hervor, dass Beethoven das hohe B geflissentlich angebracht hat. Uebrigens kommt das zweigestrichene B auch an andern Stellen der Oper und sogar in der Partie der Marzelline vor. Bei den zur Ouverture in C-dur gehörenden Stellen dachte Beethoven, so scheint es, an einzelne Aenderungen. Die Fagotte sollten beim ersten Eintritt des Hauptthemas mitgehen u. s. w.

Den Entwürfen zur Oper folgen (S. 112 bis 121) Entwürfe zu einer ungedruckten italienischen Gelegenheitscantate (für den Arzt Johann Malfatti),*)



(S. 128 bis 131 und S. 137) Entwürfe zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte in E-moll Op. 90**)



*) Die Cantate wurde in engerem Kreise am 24. Juni 1814 in Weinhaus bei Wien aufgeführt.

**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Wien. Am 16. August 1814.«

und (S. 133 bis 136 und S. 142 bis 144) Entwürfe zum Elegischen Gesang Op. 118.



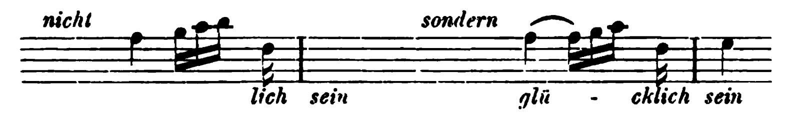
An den zuletzt erwähnten zwei Stücken hat Beethoven gleichzeitig gearbeitet. Bei beiden wird die endgiltige Form erreicht. Zwischen den zu ihnen gehörenden Entwürfen finden sich manche liegengebliebene Entwürfe, darunter Stellen,



die vielleicht ursprünglich zum letzten Satz der Sonate Op. 90 bestimmt waren, und Ansätze zu einer Symphonie.



Ausserdem erscheint eine Aufzeichnung,



mit der die bisher zweifelhafte oder schwankende Lesart einer in Marzellinens Arie vorkommenden Stelle (Takt 6 vor Schluss) endgiltig entschieden ist, und eine Zusammenstellung von Summen,

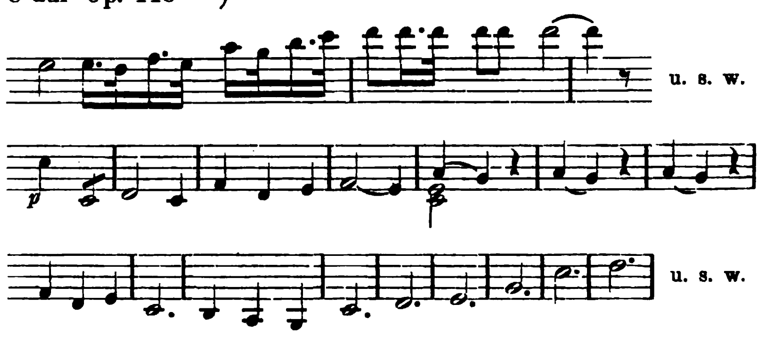
Hamburg	*15 ♯♯ in Gold*
Frankfurt	*15 ♯♯ in Gold*
Carlsruhe	*12 ♯♯ in Gold*
Grätz	*120 fl.*
Darmstadt	*12 ♯♯ in Gold*
Stuttgard	*12 ♯♯ in Gold*

welche, so müssen wir annehmen, Beethoven von den Aufführungen seiner Oper in den angegebenen Städten als Honorar für sich und den Dichter Treitschke zu bekommen hoffte.*)

Nun erscheinen noch (S. 148, 149, 161, 162) Entwürfe zu einem ungedruckten »Chor auf die verbündeten Fürsten«,**)



und dazwischen stehen (S. 150 ff.) Arbeiten zur Ouverture in C-dur Op. 115***)



*) Mit obigem Ueberschlag der zu erwartenden Einnahmen lässt sich ein Brief (ohne Datum) Beethoven's an Treitschke in Zusammenhang bringen, der kurz vor Beethoven's Benefiz-Vorstellung (18. Juli 1814) geschrieben sein muss und in dem es u. A. heisst: »Wegen der Absendung der Oper ist auch zu reden, damit sie [Treitschke] zu ihrem 4ten Theil kommen und sie nicht verstohlen in alle Welt geschickt werde. Ich verstehe nichts vom Handel, glaube aber . . . . Die Milder hat seit 14 Tägen ihre Arie.« Beethoven's Erwartungen scheinen gänzlich unerfüllt geblieben zu sein. In keiner der genannten Städte ist (nach Angabe der musikalischen Zeitungen u. s. w.) seine Oper vor dem Jahre 1831 zur ersten Aufführung gekommen.

**) Das Autograph zeigt das Datum: »1814 am 31ten September.«

***) Vgl. den Artikel II.

und (S. 160) ein kurzer Ansatz zum ersten Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick«,



der höchstens beweist, dass Beethoven das Textbuch in Händen hatte. Mit Entwürfen zur Ouverture Op. 115 schliesst das Buch.

Die im Skizzenbuch berührten, in der angenommenen Zeit von Februar bis September 1814 bis auf zwei fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

Gelegenheitscantate »Die Stunde schlägt«,
die Oper »Fidelio« in der letzten Bearbeitung,
Gelegenheitscantate »Un lieto brindisi«,
erster Satz der Sonate für Pianoforte Op. 90,
Elegischer Gesang Op. 118,
Chor »Ihr weisen Gründer«,
Ouverture Op. 115 (nicht beendet) und
erster Chor der Cantate »Der glorreiche Augenblick« (nur ein Ansatz).

Die Arbeit zum »Glorreichen Augenblick« ist in einem sich anschliessenden Skizzenbuch fortgesetzt worden.

Wir kommen nun auf »Fidelio« zurück. Mit Ausnahme der ungefähr 50 Takte, welche dem Chor, mit dem das Skizzenbuch beginnt, vorhergehen, sind in letzterem alle Nummern und längeren Abschnitte der Oper vertreten, welche im Jahre 1814 neu componirt wurden. Jene fehlende Stelle ist ohne Zweifel früher auf andern Blättern entworfen worden. Die kleineren Stellen, welche in der letzten Bearbeitung der Oper geändert erscheinen, mag Beethoven theils auf einzelnen Blättern entworfen haben, theils hat er die Aenderung derselben gleich in Manuscripten der früheren Bearbeitungen vorgenommen.*)

*) Aus einer Vergleichung der älteren Bearbeitung der Oper (»Leonore«) mit der letzten (»Fidelio«) ergiebt sich Folgendes. Neu componirt wurden i. J. 1814: die Ouverture, das Recitativ der Leonore, der Schluss des ersten Finales ungefähr vom Eintritt Pizzaro's an (Breitkopf & Härtel'sche Partitur S. 154 Takt 4 bis S. 170), das Recitativ

Wie das Skizzenbuch zeigt, wurden die Ouverture und das Recitativ Leonorens zuletzt vorgenommen. Mit diesem Ergebniss lassen sich einige Angaben in Einklang bringen. Die Ouverture wurde nicht bei der ersten Aufführung der Oper (am 23. Mai 1814), sondern erst bei der zweiten (am 26. Mai) gespielt. Auf dem Zettel dieser zweiten Aufführung stand: »Die das vorigemal wegen Hindernissen weggebliebene neue Ouverture dieser Oper wird heute zum ersten Mal vorgetragen werden«. Was das für Hindernisse waren, ist leicht zu errathen. Die Ouverture war noch nicht fertig. Dasselbe sagt auch Treitschke (»Orpheus« v. J. 1841 S. 258).*) War die Ouverture bei der ersten Aufführung noch nicht fertig, so war es noch weniger das Recitativ Leonorens. Es kam erst am 18. Juli 1814 zur Aufführung. Hier stossen wir nun auf Widersprüche.

Die Aufführung am 18. Juli 1814, die zum Benefiz Beethoven's Statt fand, wurde von Beethoven in der »Wiener Zeitung« mit der Bemerkung angezeigt, dass dieselbe »mit zwey neuen Stücken vermehrt« sei. Die Leipziger »Allg. Musik. Zeitung« sagt in ihrem Bericht über die Aufführung, Beethoven habe dazu »noch zwey Arien neu componirt« und in den ersten Act eingeschaltet. »Die erste Arie [fährt der Bericht fort] ward

---

und der letzte Theil der Arie Florestans (S. 174 Takt 1 bis S. 175 Takt 8, S. 176 T. 9 bis S. 182), das Melodram und das zweite Finale. Eingelegt in die Arie Pizzaro's mit Chor wurden 16 Takte (S. 95 T. 7 ff.), in die Introduction zu Anfang des zweiten Actes 2 Tacte (S. 173 T. 4 u. 5) u. s. w. In der ersten Hälfte des ersten Finales wurde eine Stelle (S. 151 T. 14 ff.) um einige Takte erweitert. Im Adagio der Arie Florestans wurden einige Stellen geändert und andere wiederholt. Geändert und gekürzt wurde in der Arie Marzellinens (S. 56 u. 58), im Terzett in A-dur (Nr. 13), im darauf folgenden Quartett (Nr. 14) und Duett (Nr. 15). Im Adagio der Arie Leonorens wurden das Vorspiel und die Singstimme geändert. Gekürzt wurde das Terzett in F-dur (Nr. 5) an mehreren Stellen (S. 73, 76, 77, 79, 80) u. s. w. In mehreren Nummern wurde der Text geändert und die Musik blieb. Einige Nummern der älteren Bearbeitungen fielen bei der neuen ganz weg. Damit wären die wichtigsten und meisten Abweichungen zwischen den früheren Bearbeitungen und der späteren angedeutet.

*) Man findet die Stelle in Schindler's Biographie I, 124.

Hrn. Weinmüller (Rocco) zugetheilt. Schön und von vielem Kunstwerth ist die zweyte Arie, mit vier obligaten Waldhörnern (E-dur), welche Mad. Milder-Hauptmann (Leonore) mit Kraft und Gefühl vortrug«. Treitschke sagt (a. a. O.): »Die siebente [Aufführung der Oper] am 18. Juli wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorares überlassen. In diese legte er, zu grösserer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco und eine grössere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus«. Das in diesen Berichten erwähnte erste Stück ist die aus den früheren Bearbeitungen herüber genommene Arie Rocco's: »Hat man auch nicht Geld beineben«. Sie kann, wenn Treitschke's Bericht in dieser Beziehung richtig ist, bei einigen späteren Aufführungen, dann aber nicht mehr weggeblieben sein. Was die andere Arie betrifft, so haben die Angaben, sie sei mit vier Waldhörnern begleitet gewesen und sie sei später wieder weggeblieben, zu der Vermuthung Anlass gegeben, die nachträglich componirte und bei jener Aufführung von der Leonore gesungene Arie sei verloren gegangen, wie denn z. B. Otto Jahn im Vorwort zum Clavierauszug der »Leonore« sagt: »Von dieser neuen Arie habe ich keine nähere Kunde«. Das Skizzenbuch giebt uns nun die Gewissheit, dass die »neue« Arie Leonorens keine andere ist, als die uns bekannte, in allen Clavierauszügen des »Fidelio« stehende, und dass die Angaben jener Berichterstatter zum Theil unrichtig sind. Dieses Ergebniss wird unterstützt durch das geschriebene Textbuch, das bei den ersten Aufführungen der Oper und auch später im Wiener Hofoperntheater (Kärnthnerthor-Theater) gebraucht wurde.*) In diesem Textbuch sind nachträglich und, nach

*) Das Textbuch wird im Archiv des Hofoperntheaters aufbewahrt und hat den Titel:

Leonore.
Eine Oper in zwey Aufzügen.
Nach dem Französischen neu bearbeitet.
In Musik gesetzt
von Ludwig van Beethoven.
Für das k. k. Hofoperntheater
1814
Druck und Aufführung.

der Handschrift zu urtheilen, gleichzeitig an zwei Stellen Aenderungen vorgenommen worden, zuerst bei der Arie Rocco's und dann bei der Arie Leonorens, also bei den zwei Stücken, die am 18. Juli 1814 als neu aufgeführt wurden. Der Text zu Rocco's Arie stand anfangs nicht darin, sondern ist später eingetragen worden, und die Worte zu Leonorens Arie, die anfangs theilweise anders lauteten, sind später so geändert worden, wie sie jetzt lauten.

In erwähntem Textbuch lautete der Text der Arie Leonorens ursprünglich so:

Recitativ.

Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in deinem Grimme?
Des Mitleids Ruf, — der Menschheit Stimme, —
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Wohlan, Gefahren rasch entgegen!
Mein Gatte lebt, die Liebe ruft!
Verein uns Qual und Kerkergruft!
Sein Loos zu theilen, sei mein Segen.

Arie.

O du, für den ich alles trug,
Könnt ich zur Stelle dringen,

Das Wort »Leonore« wurde später durchstrichen, und wurde dafür mit Rothstift hingeschrieben: »Fidelio«, ein Beweis, dass die umgearbeitete Oper ursprünglich den früheren Namen behalten sollte. Auf der zweiten Seite steht u. A.: »Hr. Umlauf dirigirt.« Beethoven ist als Dirigent nicht genannt. Am Schluss des ersten Actes steht: »Spielt eine Stunde — $^1/_4$ Stunde zum Sitzen.« Am Schluss des zweiten Aufzugs steht: »Spielt im Ganzen $1^3/_4$ Stunde.« Bei dieser Zeitmessung ist wohl auf Rocco's Arie keine Rücksicht genommen. Auf der letzten Seite stehen die Bemerkungen:

Die Aufführung wird gestattet.
P. Hofstelle, Wien d. 12. May 1814.
N. N. [Name unleserlich.]
Die Wiederaufführung wird gestattet.
Von der k. k. Polizey-Hofstelle.
Wien, den 25. October 1822.
Zettler.

u. s. w.

Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen!
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.

Hier kann nun die Frage aufgeworfen werden: hat Beethoven diesen Text componirt? Mit dem Text der Bearbeitungen aus den Jahren 1805 und 1806 stimmt er nicht überein. Die Worte des Recitativs lauten in den früheren Bearbeitungen ganz anders, als oben, und in der Arie fehlen die in der Bearbeitung aus dem Jahre 1806 vorkommenden, dem obigen Text vorhergehenden Verse:

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell ihr Ziel! Sei's noch so fern,
Die Liebe wirds erreichen.

Fast eben so wenig, wie mit dem Text der früheren Bearbeitungen, stimmt der mitgetheilte Text mit dem der Fidelio-Partitur überein. Letztere hat Worte und Zeilen, die im Textbuch fehlen, und umgekehrt. Es ist klar, eine Composition jenes Textes ist nicht vorhanden. Hier ist nun zweierlei möglich. Entweder hat Beethoven den Text componirt und ist die Composition verloren gegangen, oder Beethoven hat den Text nicht componirt. Das Letzere ist das Wahrscheinlichere. Man kann dafür folgenden Grund geltend machen. Wie das Skizzenbuch zeigt und wie es die Sache gebot, hat Beethoven, als er zur Umarbeitung der Oper schritt, zuerst die wichtigsten Stücke vorgenommen, nämlich diejenigen Nummern, in denen der Gang der Handlung am meisten geändert worden war. Diese Nummern sind die beiden Finale. Später wurden die kleineren und diejenigen Stücke und grösseren Abschnitte in Angriff genommen, bei denen Gründe anderer und verschiedener Art (Beachtung des musikalischen Ausdrucks zur wirksamen Hervorhebung einzelner Stellen, Gedrängtheit der Form, Rück-

sichten auf Sänger u. dgl.) massgebend waren. Dass nun Beethoven das in Bezug auf die Handlung unwichtigere Recitativ und die Arie Leonorens mit dem angeführten Text früher vorgenommen habe, als die beiden Finale, ist nicht anzunehmen. Und dass das nicht später geschah, dafür bürgt das Skizzenbuch. Wenn nun der Text nicht componirt war, so ist es selbstverständlich, dass bei den ersten sechs Aufführungen der Oper im Jahre 1814 keine andere Bearbeitung des Recitativs und der Arie Leonorens gesungen werden konnte, als die vorhandene, nämlich die aus dem Jahre 1806. Sprach doch nichts gegen den alten Text. —

XXXIII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1814,

bestehend aus 140 Seiten in Querfolio mit 16 Systemen auf der Seite, gehört der Zeit von ungefähr August bis December 1814 an. Besitzer desselben ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin. Die erste grössere Hälfte (S. 1 bis 97) ist beinahe ausschliesslich mit Arbeiten zu allen Nummern der Cantate »Der glorreiche Augenblick« (Op. 136) angefüllt.*) Nur fehlt der Anfang des ersten Chors. Die ersten Textworte, die erscheinen, sind die im ersten Chor: »Wer muss die hehre sein« (Breitkopf & Härtel'sche Partitur Seite 7). Fast jede Textstelle kommt mehrmals vor und hat erst nach wiederholter Vornahme ihren endgiltigen musikalischen Ausdruck gefunden. Der Anfang des Schlusschors z. B. kommt wenigstens viermal vor. Hier



eine der ersten Fassungen. Später

---

*) Die Cantate wurde zum ersten Mal aufgeführt am 29. November 1814. In dem Vorwort der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur wird u. A. bemerkt: »Beethoven, von den Umständen gedrängt, schrieb dieses grosse Werk in äusserst kurzer Zeit.« Wenzel Tomaschek, der Beethoven im Jahre 1814 besuchte, fand ihn am 10. October mit der Skizzirung der Cantate beschäftigt. Am 24. November wurde copirt. S. »Libussa« 1846 S. 359, 1847 S. 430.



wird ein Doppelthema für den Chor aufgestellt. Das mit den Worten »Dem die erste Zähre« beginnende Stück (Part. S. 60) ist einmal als »Gebeth« bezeichnet. Bei einer andern Skizze ist bemerkt: »Schuppanzig 300 fl. voraus«.

Die Arbeit zur Cantate wird unterbrochen durch liegengebliebene Entwürfe, darunter Entwürfe zur Composition des Liedes »Merkenstein«. Dieser Entwurf (S. 91)



erstreckt sich auf das ganze Lied. Die ersten Takte haben einige Aehnlichkeit mit dem Anfang des unter der Opuszahl 100 gedruckten Liedes.

Bald darauf und noch am Schluss des Skizzenbuches (S. 92, 96 f., 138 bis 140) erscheinen Entwürfe zu der ersten, einstimmigen Bearbeitung desselben Liedes. Hier (S. 96)





der erste grössere Entwurf. (Die Takt 11 und 12 nach oben gestrichenen Noten sind später hinzugeschrieben worden, bilden also eine Variante.) Gleich darauf



giebt Beethoven Worten, die in jener Skizze einen guten Takttheil haben, einen schlechten, und umgekehrt. Als er das Lied zum Stich gab, ist er zur ersten Fassung zurückgekehrt.*)

Den Entwürfen zur Cantate folgen ferner, ausser liegengebliebenen Entwürfen, von denen einer die Ueberschrift »Sonate« zeigt, (S. 99) Ansätze



*) Das Lied erschien in dieser Bearbeitung 1815 als Beilage zu einem Almanach. Im Musikalienhandel ist es nicht erschienen. In einem Tagebuch Beethoven's aus dem Jahre 1814 ist bemerkt: »am 22. December ist das Lied auf Merkenstein geschrieben.« Damit ist die obige Bearbeitung gemeint. Das die Opuszahl 100 tragende zweistimmige Lied, dem man fälschlich jenes Datum beigelegt hat, entstand später.

zur Composition von Goethe's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, dann (S. 99) Vorarbeiten zu der Polonaise Op. 89 und (S. 101) mehrere Entwürfe zu dem Liede »Des Kriegers Abschied«, von denen wir einen der ersten hersetzen.



Aus den Entwürfen zu Goethe's Lied geht höchstens hervor, dass Beethoven schon jetzt an die Composition des Textes dachte.

Das Thema zur Polonaise Op. 89 hat Beethoven nicht gleich gefunden. Die ersten Ansätze

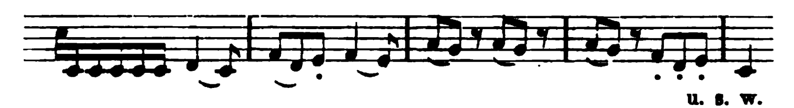


lauten ganz anders und sehr verschieden. In seiner endgiltigen Gestalt erscheint das Thema zuerst hier (S. 106).*)



Die Entwürfe zur Polonaise laufen ziemlich lange fort (bis S. 113) und werden, ausser durch die erwähnten Skizzen zu dem Liede »Des Kriegers Abschied« und durch liegengebliebene Entwürfe, durch eine zur Ouverture Op. 115 gehörende Stelle

*) Die Polonaise ist der Kaiserin von Russland Elisabeth Alexiewna gewidmet. Es ist möglich, dass ein unerwartetes Geschenk der Kaiserin, welche zur Congresszeit 1814 in Wien war, wenn nicht den ersten, so doch einigen Anlass zur Composition und Widmung gab. Die Wiener »Friedensblätter« vom 24. December 1814 erwähnen die von Beethoven am 29. November und 2. December 1814 gegebenen Akademien und bemerken dabei: »Die Kosten seiner letzten beyden Akademien betrugen nach genauer und zuverlässiger Rechnung: 5108 fl. W. W. Man kann, nach Abzug der zahlreichen Freibillets, leicht berechnen, was unter solchen Umständen für den Unternehmer übrig bleiben möge. Es hätte sich auf ein Minimum reducirt, wenn das grossmüthige Geschenk der russischen Kaiserin, von 200 Dukaten, nicht eingetreten wäre. Von seinen früheren Akademien ist es bekannt, dass er davon keinen Gewinn gehabt, sondern sie aus reinem Kunsteifer unternommen habe« u. s. w.



unterbrochen. Dann erscheinen, ausser den erwähnten Skizzen zu dem Liede »Merkenstein« (in Es-dur) und ausser unbekannten Skizzen (S. 114 bis 133), Entwürfe zu dem in einem andern Artikel*) erwähnten unvollendeten Concert für Pianoforte in D-dur



und (S. 140) die in Partitur geschriebenen, von der gedruckten Fassung etwas abweichenden ersten zehn Takte des Kanons »Kurz ist der Schmerz« in F-dur.**)

Kurz ÷ kurz ÷ ist der Schmerz, der

Schmerz, e - wig, e - - - - - - wig ist die

der Schmerz

Kurz ist der Schmerz

---

*) XXIV.

**) Es ist derselbe Kanon, den Beethoven am 3. März 1815 in Spohr's Stammbuch schrieb.



Damit schliesst das Skizzenbuch.

Eingangs wurde gesagt, dass das Skizzenbuch der Zeit von ungefähr August bis December 1814 angehöre. Abgesehen von den nur beiläufig berührten Werken sind also in jenem Zeitraum der Reihe nach entstanden:

die Cantate »Der glorreiche Augenblick«,
das Lied »Des Kriegers Abschied«,
die Polonaise für Pianoforte in C-dur (Op. 89),
das Lied »Merkenstein« in seiner ersten Bearbeitung in Es-dur und
der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur (nicht vollständig).

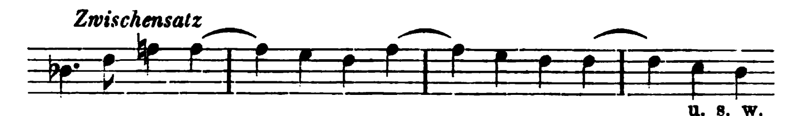
XXXIV.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1815.

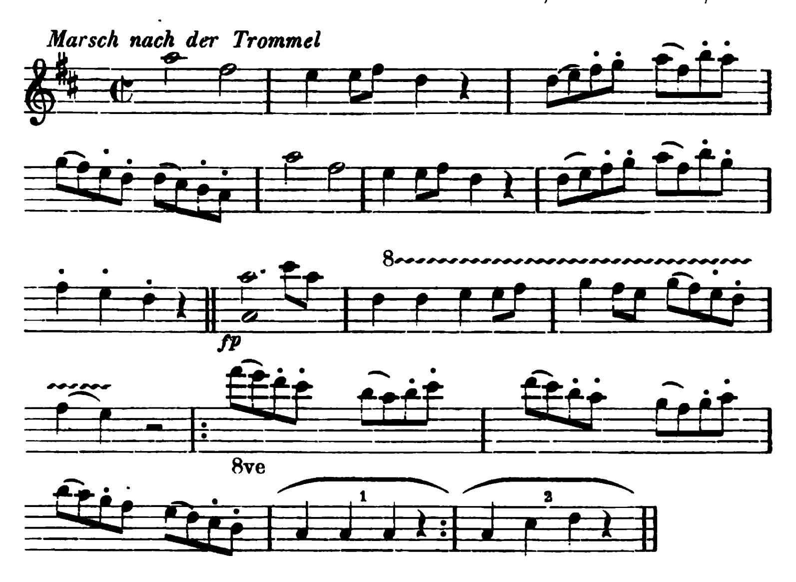
Dasselbe ist im Besitz von Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin und ist eines von den Heften, welche Beethoven in der Tasche bei sich zu tragen pflegte. Es besteht, wie andere Hefte dieser Art, aus in der Mitte zusammengelegten, durch einen Bindfaden zusammengehaltenen Querfolio-Blättern und zählt 60 grösstentheils mit Bleistift beschriebene Seiten. Ein Theil der Skizzen ist mit Tinte nachgezogen. Als die Zeit, in der es von Beethoven gebraucht wurde, lässt sich die von Februar 1815 bis August desselben Jahres annehmen. Es läuft eine Strecke mit dem im nächsten Artikel zu beschreibenden Skizzenbuche parallel. Einige in diesem Buche berührte Compositionen werden auch in vorliegendem Hefte berührt. Das Verhältniss des Skizzenbuches zum Skizzenheft ist klar. Das Skizzenbuch wurde zu Hause, das Skizzenheft ausser dem Hause gebraucht. Lange fortlaufende Skizzen zu einem grösseren Satz sind im Skizzenheft nicht zu erwarten. Wir begegnen fast durchgehend nur kleinen Skizzen, augenblicklichen Einfällen und Aufzeichnungen anderer und verschiedener Art.

Ausser mehreren unbekannten, zu übergehenden Entwürfen und Andeutungen enthält das Heft der Reihe nach zunächst: kleine abgebrochene Entwürfe

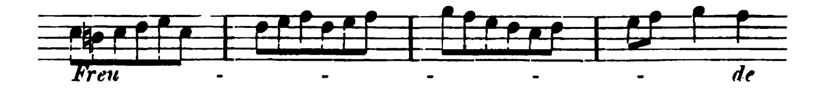




zum unvollendeten Clavierconcert in D-dur; eine Skizze,



die möglicherweise in Folge der im Jahre 1815 an Beethoven gerichteten Aufforderung entstand, für das bürgerliche Artillerie-Corps in Wien einen Marsch zu schreiben*); eine Stelle



aus dem Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur, aus der zu entnehmen ist, dass der Kanon damals beinahe oder ganz fertig war**); Skizzen

*) In Folge dieser Aufforderung entstand schliesslich der im Druck erschienene Militärmarsch in D-dur.

**) Es ist derselbe Kanon, der am Schluss des im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenbuches vorkam.



zum letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1*) und mehrere zur letzten Hälfte der Ouverture Op. 115 gehörende Stellen,



die wahrscheinlich während der Anfertigung der Partitur geschrieben wurden. Bei der ersten Stelle (Takt 2) ist Beethoven in die frühere Taktart der Ouverture hinein gerathen. Die vorstehenden Stellen liefern den Beweis, dass die Ouverture an dem zu Anfang des Autographs angegebenen Tage (1. October 1814) noch nicht fertig war. Zwischen und nach ihnen erscheinen Entwürfe zu dem Liede »Merkenstein« Op. 100, von denen der erste so anfängt



*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »1815 gegen Ende Juli.«

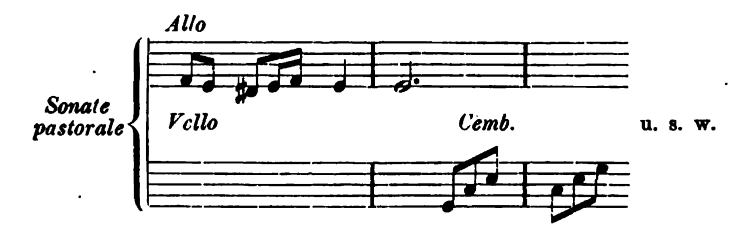
und der letzte der Melodie nach mit dem Druck ganz übereinstimmt. Es folgen nun: Ansätze



zum Kanon »Lerne schweigen«, die jedoch die gedruckte Form nicht erreichen; liegengebliebene Ansätze



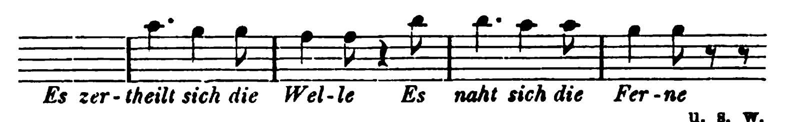
zu einer Symphonie und



zu einer Sonate für Pianoforte und Violoncell; ein Ansatz zu einem Marsch für »Horn in G« u. s. w.; doppelcontrapunktische Uebungen mit einer unverständlichen Bemerkung;

> *Der C—pt der 5. und 3. ist leicht zu finden da er innerhalb der Grenzen bleibt*

ein Ansatz zu einer »Sonate in C-moll«; Entwürfe



zum zweiten Theil von »Meeresstille und glückliche Fahrt«, aus denen hervorgeht, dass das Werk ziemlich vorgeschritten war; endlich Arbeiten zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur.*) Das Fugenthema dieses Satzes ist endgiltig festgestellt, erscheint aber immer bruchstückweise. Beethoven sucht Engführungen, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl.



Die Skizzen zu genanntem Satz nehmen den meisten Raum und ungefähr 22 Seiten des Heftes ein. Zwischen ihnen finden sich u. A. Ansätze zu einem »Andante« in H-moll für »Bassi pizzicati« u. s. w. mit einem »Trio« in H-dur für »Clarinetti«, »Corni in D« u. s. w., wahrscheinlich für die früher angedeutete Symphonie in H-moll bestimmt, und ein Ansatz zu einem Stück »alla Polacca« in Es-dur mit der Bemerkung: »Ein Konzertant

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«

oder Sinfonie mit allen B. I. [Blasinstrumenten] solo auch andere«. Die vielen im Skizzenheft liegengebliebenen Entwürfe sind ein Beweis, dass Beethoven während der Arbeit an den Sonaten Op. 102 u. s. w. sich noch mit manchen andern Compositionen trug. Auch Ansätze zu fugirten Sätzen kommen zerstreut und in ziemlicher Anzahl im Skizzenheft vor. Hier eine Zusammenstellung.



Erwähnenswerth sind auch zwei Notizen, zuerst (Seite 3) der Titel eines Buches

Gemälde der merkwürdigen Revolutionen von Samuel Baur Ulm 1811 in der Stettinischen Buchhandlung —

und dann (Seite 13) eine Nachricht über die Aufführung von Beethoven's »Schlacht bei Vittoria« in London.

> *im Durylane-Theater am 10ten Februar und auf allgemeines Begehren am 13ten wiederhohlt worden — Wiener Zeitung vom zweiten März —**)

welche beiden Notizen wahrscheinlich in einem Gast- oder Kaffeehause beim Lesen der Zeitungen niedergeschrieben wurden.

Die im Skizzenheft berührten und in der angenommenen Zeit von Februar bis August 1815 ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

der Kanon »Kurz ist der Schmerz« in F-dur,
das Lied »Merkenstein« Op. 100,
die Ouverture Op. 115,
»Meeresstille und glückliche Fahrt« Op. 112,
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 1 und
der letzte Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 (Vorarbeit).

---

*) In der »Wiener Zeitung« vom 2. März 1815 steht: »Die Schlacht-Symphonie, komponirt von Hrn. van Beethoven in Wien, und von demselben Sr. königl. Hoheit dem Prinzen-Regenten gewidmet und übersendet, ist im Durylane-Theater am 10. Februar aufgeführt, und auf allgemeines Begehren am 13. wiederhohlt worden. Sie hat sehr starken Zulauf und lauten Beyfall erhalten.«

XXXV.

Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 und 1816.

Das hier zu beschreibende Skizzenbuch ist im Besitz von Eugen von Miller in Wien und besteht aus 56 Blättern in Querformat mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Es ist, mit andern Skizzenbüchern von gleicher Grösse verglichen, weniger reich an fortlaufenden Entwürfen zu grossen bekannten Werken, als an Aufzeichnungen verschiedener Art. Wir gewinnen bei der Betrachtung den Eindruck, dass die darin vorgenommenen Arbeiten wenig drängten und dass Beethoven's Beschäftigung mehr eine vielseitige, als eine auf ein bestimmtes Ziel gerichtete war.

Zuerst erscheinen (S. 1 bis 32) Arbeiten zu dem an einem andern Orte angefangenen, unvollendet gebliebenen Clavierconcert in D-dur. Wir setzen eine der grösseren Skizzen zum Anfang des Stückes her.

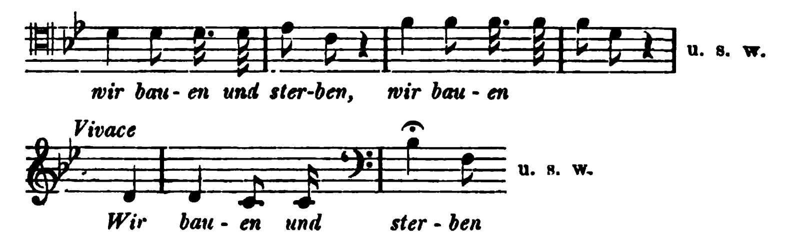




Diese Arbeit wird unterbrochen (S. 1 bis 3) durch Entwürfe zu einer Romanze



und zu einem Chor für Männerstimmen,



welche beide Stücke als Einlagen zu dem Schauspiel »Eleonore Prohaska« von Friedrich Duncker bestimmt waren.*)

Das Skizzenbuch zeigt nun eine Lücke. Siebzehn Blätter sind herausgeschnitten und ein Blatt ist halb abgerissen. Vermuthlich befanden sich auf den fehlenden Blättern Arbeiten zum ersten Satz der Sonate Op. 101 und zu dem Liede »Das Geheimniss«.

---

*) Die Stücke sind nicht gedruckt.

Eine Mittheilung von Leopold Sonnleithner lautet wie folgt: »Der geheime Cabinetsrath Duncker aus Berlin (Joh. Friedr. Leop. Duncker, erster Cabinetssecretär des Königs von Preussen und Geh. Ober-Regierungsrath, † 1842) soll zur Zeit des Wiener Congresses das benannte Schauspiel gedichtet, und Beethoven die Ouverture, Entr'acte, Chöre und eine Traumscene dazu componirt haben. Die Censur (in Wien) soll das Stück, das die Geschichte eines Mädchens darstellt, welches als Soldat den Befreiungskrieg mitmachte, nicht erlaubt haben, und Herr Duncker soll mit Beethoven's Original-Partitur nach Berlin zurückgekehrt sein, wo er angeblich einen gleichfalls vergeblichen Versuch machte, das Stück zur Aufführung zu bringen.« Dass Beethoven eine Ouverture und Entr'acte dazu geschrieben habe, ist zu bezweifeln. Richtiger und übereinstimmend mit den vorhandenen Arbeiten erscheint folgende, der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 20. August 1858 entnommene Notiz: »Die dazu gehörenden Stücke waren: Chor, Romanze, Melodram und der auf Wunsch des Dichters arrangirte Trauermarsch. Letzterer wurde in Berlin wiederholt gespielt.« Vgl. auch die »Grenzboten« vom April 1857.

Eleonore Prohaska (Prochaska?), die Heldin des Stücks, geboren in Potsdam am 4. März 1785, machte als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Befreiungskrieg mit, fiel tödtlich verwundet am 16. September 1813 im Treffen bei Görde und starb am 5. October 1813 in Dannenberg.

Im Leopoldstädter Theater zu Wien wurde zum ersten Mal am 1. März 1814 aufgeführt: »Das Mädchen von Potsdam (Eleonore Prohaska), ein Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen von Piwald, Ouverture und Chöre von verschiedenen Componisten.« Das Stück wurde wiederholt gegeben. Mit dem obigen Stück hat es keinen Zusammenhang. Die Aufführung desselben macht aber die durch Sonnleithner überlieferte Angabe, die Censur in Wien habe die Aufführung des Duncker'schen Stückes nicht erlaubt, unwahrscheinlich, da sie doch die Aufführung eines andern Stückes, das dieselbe Geschichte behandelt, erlaubt haben muss. Wahrscheinlich gelangte das Duncker'sche Stück deshalb nicht zur Aufführung, weil das Sujet schon vorweggenommen war.

Die nächsten Skizzen (S. 33 bis 35)



betreffen das eben erwähnte Lied »Das Geheimniss«.*) Eine dazu gehörende, den Vortrag betreffende Bemerkung

Innig vorgetragen — die Bewegung ja nicht schleppend, doch auch nicht geschwind

ist im Druck etwas verändert worden. Zwischen den Skizzen beginnt, als theoretische Studie im doppelten Contrapunkt, eine Zusammenstellung von Intervallen. Eine darin vorkommende Bemerkung

Falsche oder verminderte Terz in der Umkehrung die übermässige 6.

Ausser den im Skizzenbuch vorkommenden zwei Stücken hatte Beethoven, wie die »Neue Zeitschrift für Musik« richtig bemerkt, noch zwei andere für das Duncker'sche Drama geschrieben. Diese Stücke waren ein kurzes Melodram mit Begleitung der Harmonika und der für Orchester gesetzte Trauermarsch aus der Sonate in As-dur Op. 26. Das Autograph des übertragenen Marsches befindet sich in Wien. Der Marsch ist nach H-moll versetzt und gesetzt für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Clarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Hörner in E und Pauken. Er ist überschrieben: »Trauermarsch«. Am Schluss ist mit Bleistift bemerkt: »In gehender annehmlicher Bewegung.« Die zwei Theile des Trios werden nicht wiederholt. Die Coda ist um 3 Takte gekürzt und lautet (im Auszug) so:



Die Vortragszeichen stimmen meistens mit denen des Claviersatzes (in der ältesten Original-Ausgabe) überein. Bemerkbar macht sich, wie dort, das wiederholte plötzliche Eintreten des p auf gutem Takttheil nach vorhergehendem crescendo.

*) Das Lied erschien am 29. Februar 1816.

wird Beethoven schwerlich einem Lehrbuch nachgeschrieben haben. Kein Lehrbuch spricht von falschen Terzen.

Es kommen nun (S. 37 bis 47) Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur (Op. 102 Nr. 2).*) Hier eine abgebrochene Skizze zum Anfang des ersten Satzes.



Unter den Arbeiten zum zweiten Satz macht sich eine Aufzeichnung bemerkbar.



Sie zeigt, dass Beethoven über die zu wählende Version einer Stelle in Zweifel war. Im Druck lautet die Stelle wieder anders. Die meisten Skizzen gelten dem letzten Satz. Das Fugenthema erscheint vollständig und in seiner endgiltigen

*) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »Anfang August 1815.«

Gestalt. Wie in dem im vorigen Artikel beschriebenen Skizzenheft, so sucht Beethoven auch hier Engführungen, Verkleinerungen des Themas, aus Motiven des Themas gebildete Zwischensätze u. dgl. Hier eine Skizze zum Schluss des Satzes.



Aus der Beschaffenheit sämmtlicher Skizzen geht hervor, dass die Sonate ihrer Beendigung nahe war.

Bevor wir weiter gehen, ist noch von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Neben einer auf den letzten Satz der genannten Sonate zu beziehenden Skizze, die sich meistens in H-moll bewegt, im Druck aber nicht verwendet ist, findet sich die Randbemerkung:

h moll schwarze Tonart.

Das ist ein Beitrag zur Charakteristik der Tonarten, den Beethoven gewiss nicht aus fremder Quelle geschöpft hat.*)

---

*) Schindler berichtet (Biogr. II, 164), Beethoven sei ein Anhänger der Theorie Chr. Friedr. Dan. Schubart's über den verschiedenen Charakter der Tonarten gewesen, habe aber dessen Ansichten nicht alle getheilt. Schubart spricht in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« nirgends von einer schwarzen Tonart, wohl aber von gefärbten und ungefärbten Tönen, von stark colorirten Tönen, von einem finstern Ton u. s. w. Die Tonart H-moll ist nach ihm »gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals« u. s. w.

Dass die Tonarten für Beethoven eine symbolische Bedeutung hatten, dass er ihnen einen verschiedenen Charakter zuerkannte, geht auch aus andern Mittheilungen hervor. So hat uns Friedr. Rochlitz (»Für Freunde der Tonkunst« IV, 356) eine Aeusserung Beethoven's über Klopstock aufbewahrt, in der folgende Worte vorkommen: »Er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht?«

Die Arbeiten zur Sonate werden (S. 42) unterbrochen durch Entwürfe zu dem irischen Volksliede »Robin Adair«.*)



Dann, nach Beendigung der Sonate, kommen eine ziemlich lange Strecke hindurch andere kleine Entwürfe und Bemerkungen oder Aufzeichnungen verschiedener Art. Mehrere beziehungslose Skizzen können übergangen werden. Anzuführen sind zunächst: (S. 48 f.) Entwürfe zu einem ungedruckten schottischen Liede;**)





*) Das Lied steht mit andern Liedern in einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autograph, das das Datum hat: »1815 den 23ten Weinmonath.« Gedruckt ist es in »12 verschiedene Volkslieder« Nr. 7.

**) Das Lied findet sich in dem in der vorigen Anmerkung angeführten Autograph, wo es gleich auf das vorhin genannte Lied folgt. Eine andere, zweistimmige Bearbeituug des Liedes ist als Op. 108 Nr. 11 gedruckt.

eine dazwischen vorkommende prosodische Studie über Homerische Worte;



Ansätze zur Composition von Goethe's »Gesang der Geister über den Wassern«*);



(S. 51) eine Andeutung,



die wahrscheinlich auf einen später im Skizzenbuche vorkommenden Parademarsch zu beziehen ist und den dabei zu beobachtenden Rhythmus angeben soll; gleich darauf ein Entwurf



*) Beethoven schreibt am 23. Juli 1815 an Erzherzog Rudolf: »Als Sie sich neulich in der Stadt befanden, fiel mir wieder dieser Chor ein. Ich eilte nach Hause, selben niederzuschreiben, allein ich verhielt mich länger hierbei, als ich anfangs selbst glaubte, und so versäumte ich I. K. H. zu meinem grössten Leidwesen.« Ob mit dem Chor der obige Gesang oder »Meeresstille und glückliche Fahrt« gemeint ist, ist zweifelhaft. Will man auf das in der Briefstelle vorkommende Wort »wieder« Gewicht legen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass Beethoven den letztgenannten Chor gemeint hat. Er würde jenes Wort schwerlich von dem andern Chor, zu dem sich nur die obigen Skizzen vorfinden, gebraucht haben.

mit einem Anklang an das Thema des zweiten Satzes der neunten Symphonie; und eine bei einer liegengebliebenen Skizze vorkommende Bemerkung.

Sinfonie erster Anfang in bloss 4 Stimmen 2 Viol. Viola Basso dazwischen forte mit andern Stimmen u. wenn möglich jedes andere Instrument nach u. nach eintreten lassen —

Dann erscheinen (S. 52) Andeutungen und Ansätze zur Composition einer Oper.*)



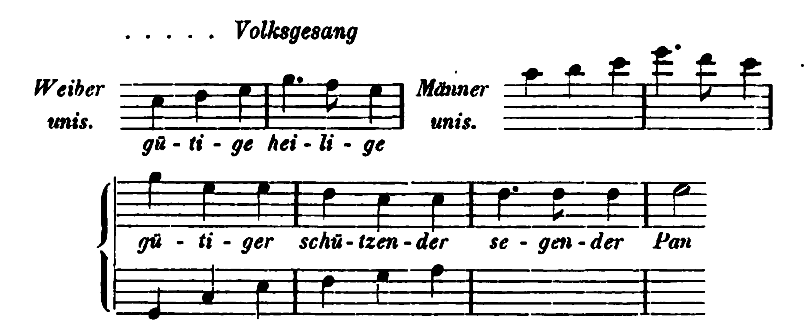
es muss abge . . tet werden aus dem B. M. — wo der Tanz nur absatzweis —



Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt. — muss das sujet durchaus als schäfermässig behandelt werden



*) Beethoven hatte damals zwei neue Operntextbücher in Händen, eines »Romulus« von Friedr. Treitschke, das andere »Bacchus«, das er im März 1815 erhielt. Ob das Sujet, das er im Skizzenbuche vorhatte, einem dieser Bücher oder einem andern Libretto angehört, muss dahingestellt bleiben. — Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1815 berichtet (S. 854) in einer »Uebersicht der Monate October und November«: »Unser genialer Beethoven soll, dem Vernehmen nach, an einer neuen Oper: Romulus, gedichtet von Treitschke, arbeiten.« Es scheint aber nicht, dass Beethoven die Composition begonnen habe, da er am 24. September 1815 an Treitschke schreibt: »Ich würde schon lange ihren Romulus angefangen haben« u. s. w.



Diesen Notirungen folgen: (S. 55) eine Randbemerkung;

Bücher — für Karl)*

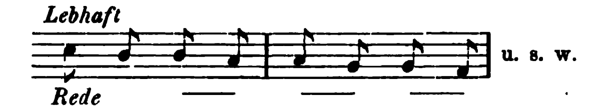
(S. 55) ein in Partitur gesetzter Theil des Räthsel-Kanons »Lerne schweigen«**),



*) Karl van Beethoven, geboren am 4. September 1807, der Sohn von Beethoven's Bruder Karl. Letzterer starb am 15. November 1815. Am Tage vorher hatte er sein Testament gemacht. Obige Bemerkung kann schwerlich vor diesem Tage geschrieben sein. Vgl. Schindler's Biogr. I, 252; Thayer's Biogr. III, 355.

**) Am 24. Januar 1816 war der Kanon fertig. Beethoven schrieb ihn an diesem Tage mit dem gleich zu erwähnenden Kanon »Rede, rede« in ein Stammbuch.

aus dem hervorgeht, dass der Kanon noch nicht fertig war und dass die Zusammensetzung der Stimmen einige Mühe gemacht hat (die hinauf gestrichenen Noten im 2. und 3. Takt der Ober- und Mittelstimme sind später geschrieben); (S. 55) der offen geschriebene, mit der gedruckten Form übereinstimmende Kanon »Rede, rede«;



die erste Strophe des J. M. Miller'schen Liedes »Die Zufriedenheit« mit einer von Beethoven gesetzten Melodie*);



*) Bekannt sind die Melodien von Mozart und Chr. G. Neefe. Dass die obige Melodie von Beethoven gesetzt ist, geht aus dazu gehörenden Varianten und darin vorgenommenen Aenderungen hervor. Beethoven hat auch ein Vorspiel dazu und eine zweite, etwas abweichende Melodie angefangen, aber nicht beendigt. Die Vermuthung liegt nahe, dass das Lied für den damals ungefähr acht Jahre alten Neffen Karl bestimmt war. Dieselbe Bestimmung mag auch ein später erscheinendes Volkslied gehabt haben.

und endlich (S. 60 bis 65) wieder eine längere Arbeit, nämlich Entwürfe zu dem von C. L. Reissig gedichteten Liede »Sehnsucht«.*)

Hier wiederholt sich die Erscheinung, die man bei der Entstehung aller andern gedruckten Lieder, und seien es auch sogenannte Gelegenheitslieder, beobachten kann. Das Lied »Sehnsucht« ist keineswegs ein Product des ersten Augenblicks, sondern das Ergebniss anhaltender, fortgesetzter Arbeit. Die Melodie wird stückweise zusammengesucht und ist in einer beständigen Metamorphose begriffen. Erst bei fortgesetzter Arbeit und allmählich fügen sich die gefundenen Theile an einander und gruppiren sich erst zu einem kleineren, dann zu einem grösseren Bilde. Beethoven versucht das Lied in verschiedenen Taktarten, trifft aber gleich die richtige, d. h. die am Ende beibehaltene Tonart, von der er im Verlauf der Arbeit nur einmal abweicht. Wie oft er das Lied angefangen hat, mögen folgende Auszüge aus dem Skizzenbuch veranschaulichen.



*) Das Lied erschien im Juni 1816.


stil-le
Der Stern der Liebe funkelt
Die stil-le
Ver-
stummt
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
Die stil - le
Die stil-le
Die stil - le
u. s. w.
Die stil - le
Die stil-le
u. s. w.
Die stil - le
Der
Stern
u. s. w

Bald nach dieser Skizzengruppe erscheint (S. 68 bis 73) eine andere, die ihrer Beziehung wegen noch mehr geeignet ist, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Es sind Skizzen zum Liederkreis »An die ferne Geliebte«.*) Man betrachtet dieses Liederwerk als den Urquell, aus dem spätere Liedercomponisten, vor allen Schubert, schöpften. Die Skizzen — wir haben hier auch die ausser dem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen im Auge — beweisen, dass dieser Quell mühsam aus der Tiefe herauf geleitet werden musste. Der innige, überall treffende und doch so einfache Ausdruck, der dem Liederkreis eigen ist und weswegen er als ein bleibendes Muster hingestellt wird, sollte gleichsam nur durch die Zudringlichkeit erreicht werden, mit der Beethoven dem Texte, jedem einzelnen wichtigen Worte, seinem Klange und seiner Bedeutung nach, zusetzte. Wie bei andern grösseren Gesangcompositionen hat Beethoven auch hier die Worte des Textes nicht immer in der Reihe, in der sie gedichtet sind, vorgenommen, sondern meistens den Text an mehreren Stellen zugleich angefasst. Im Uebrigen wiederholen sich die Erscheinungen, die sich bei Skizzen zu kleineren Liedcompositionen beobachten lassen.

Der Liederkreis ist nicht, wie das Lied »Sehnsucht«, in vorliegendem Skizzenbuche angefangen und beendigt worden. Die ersten Skizzen dazu finden sich auf einzelnen Blättern. Sie sind mit Bleistift flüchtig hingeschrieben. Eine Vergleichung derselben mit den später vorzulegenden, im Skizzenbuch vorkommenden zeigt, dass in letzterem die Arbeit über ihr erstes Stadium hinaus war. Man braucht nur eine Skizze zum Anfang des Liederkreises,



wie sie eines jener Blätter bringt, anzusehen, um darnach den Weg ermessen zu können, der noch durchzumachen war, um

*) Das Autograph zeigt das Datum: »1816 im Monath April.«

für die ersten Worte den treffenden Ausdruck, wie wir ihn kennen und wie ihn sehr annähernd schon das Skizzenbuch bringt, zu finden. In obiger Skizze bewegt sich die Melodie bei den Worten »sitz ich spähend« abwärts; im Skizzenbuche und im Druck wird sie aufwärts geführt, und erst bei der zweiten Silbe des Wortes »spähend« erfolgt ein Sprung abwärts. Dieser Sprung, der für das Wort »spähend« so charakteristisch ist, umfasst im Skizzenbuche im Anfang meistens eine Septime; erst zuletzt bekommt der Sextensprung den Vorzug.

Im Druck hat das letzte Gedicht zu Anfang seine eigene Weise, und erst bei der letzten Strophe desselben wird auf die Melodie des ersten Liedes zurückgeleitet. Im Skizzenbuch aber erscheint das letzte Gedicht von Anfang an nur mit der Melodie des ersten Gedichtes. Daraus ist zu schliessen, dass der Liederkreis im Skizzenbuche nicht beendigt wurde und dass einige Zeit vergehen musste, bevor ihn Beethoven ins Reine schrieb.

Wir bringen hier einen Auszug der Skizzen in der Folge, in der sie im Skizzenbuch erscheinen und wahrscheinlich auch geschrieben sind.




(Aenderung).
blau-e Ne - bel-
Auf dem Hü-gel in das blau-e Ne-bel-land, nach den
fer-nen Triften se - hend Auf dem Hü-gel in das
oder
blaue Ne - bel-
blau - e Ne - bel- land, nach den fer-nen Triften
oder
Auf dem Hü - gel in das
nach den wo ich dich Ge-lieb-te
fand. Wo die Ber - ge so blau
Letzter Vers
Leichte Seg-ler in den Hö-hen und Nimm sie hin denn, die-se
Lie - der, die ich dir Ge - lieb - te sang, sin-ge sie dann A - bends


wie-der zu der Laute süs - sem Klang, die ich dir Ge-lieb - te
sang, sin - ge sie dann A - bends wie-der
Auf dem
nach den fer-nen Triften se - hend, wo ich dich Ge - lieb-te
fand.
Wo die Ber-ge so blau aus dem
neb - li - gen Grau schauen her - ein wo die Son-n: ver-glüht,
wo die Wol-ke um - zieht möchte ich sein!
Leich-te Seg-ler
in den Hö-hen Auf dem Hü-gel
(Variante)
nach den fer - nen Triften se - hend, wo ich


dich Ge-lieb-te fand.
Wo die
Ber-ge so blau
schauen her-ein
Wo die Son-ne ver-glüht
möchte ich
sein.
Dort im ru-hi-gen
Thal schweigen Schmerzen und Qual
möchte ich sein.
u. s. w.
Leich-te Seg-ler in den Hö-hen
Leich-te Seg-ler
in den Hö-hen und du Bäch-lein
tau-sendmal.
oder das zweitemal


3ter Vers moll
sempre 4tel sostenuto
Wird sie an den
treu in dei-nen
Allegro
Wo-gen se-hen mei-ne Thrä-nen oh-ne Zahl. Die-se
Wol-ken in den Höhen
se-hen nehmt mich mit Die-se Weste werden
spie-len u. s. w. Nimm sie hin denn die-se Lie-der
zu der
Lau-te süs-sem Klang. weiht und ein lie-bend Herz er-
rei-chet ja ein lie-bend Herz ge-weiht.
Es kehret der Mai-en, es blü-het die Au, die Lüf-te
rinnen. Die Schwalbe die kehret
sie baut sich Die
Lie-be soll woh-nen da drin-nen.

Zwischen diesen Skizzen erscheint ein bekanntes Volkslied.



Beethoven hat es wahrscheinlich aus Reichardt's »Kunstmagazin« (I, 155) abgeschrieben.

Später (S. 76 bis 85) kommen Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in A-dur Op. 101. Auf einen grossen Theil des Satzes sich erstreckende Skizzen kommen, ausgenommen zum Kanon, nicht vor. Man sieht fast nur Bröckelwerk. Jede Skizze bricht ab. Es würde schwer sein, zwischen den einzelnen Skizzen einen Zusammenhang herzustellen, alle ihre Beziehungen zu finden, wenn man das gedruckte Stück nicht kennte. Dennoch hatte Beethoven bei solcher Arbeit in Bezug auf die ganze Anlage, auf den Modulationsgang u. dgl., wenn auch nicht gleich zu Anfang, so doch bald, einen Plan im Auge.

Die zuerst erscheinende Skizze, die wegen theilweiser Unleserlichkeit nicht gut wiederzugeben ist, die aber eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den ersten 3 oder 4 Takten des gedruckten Satzes zeigt, ist überschrieben:

2tes Stück Allegro marcia

Aus dieser Ueberschrift erhellt, dass der erste Satz bereits früher angefangen oder schon fertig war. Skizzen zu diesem Satz haben sich nirgends gefunden. Hierauf gründet sich die früher ausgesprochene Vermuthung, die ziemlich zu Anfang des Skizzenbuches abgängigen Blätter könnten Skizzen dazu enthalten haben.

Nach einer bei einer andern Skizze stehenden Bemerkung

Erster Theil in A ohne :|: repet.

sollte der erste Theil des Satzes in A-dur schliessen und nicht wiederholt werden. Beethoven wurde später andern Sinnes.

Die Fortführung der ersten Takte des ersten Theils zu finden, hat Mühe gekostet. Manche Versuche sind dazu angestellt worden. Wir legen zwei Skizzen, in denen viel geändert wurde, vor, zuerst diese (S. 80),

dann diese (S. 84).



(Der ursprüngliche Entwurf steht unten; die später geänderten Stellen stehen darüber.) Am Schluss der letzten Skizze ist bemerkt:

Hernach in A dur them.

Hier wurde also auch die Tonart A-dur zum Zielpunkte genommen. Offenbar legte Beethoven auf die Anbringung der Tonart Werth. Auch im Druck ist sie angebracht, jedoch an einer andern Stelle, als bei den Skizzen angegeben ist.

Auch der Kanon hat einige Mühe gekostet. Hier (S. 85) der Anfang einer Skizze.





Während der Arbeit am zweiten Satz entstanden Andeutungen und Ansätze zu den letzten Sätzen der Sonate. Der dritte Satz sollte ursprünglich so



beginnen. Zum letzten Satz finden sich nur zwei abgebrochene Skizzen, zuerst diese (S. 77),



bald darauf (S. 78) diese.



Man sieht, nur das Hauptmotiv ist gefunden, das aber nicht, wie im Druck, als ein für sich bestehendes Glied, sondern als Bestandtheil eines längeren Abschnittes erscheint. Beethoven hat die Arbeit zum letzten Satz in einem andern Skizzenbuche fortgesetzt.*)

*) Das Autograph der Sonate hat die Ueberschrift: »Neue Sonate für Ham____ 1816 im Monath November.« Beethoven hat das Wort: »Hammer-Klavier« nicht ausgeschrieben. Gewiss war er in Zweifel, wie er es schreiben sollte. Man wird in dieser Ansicht bestärkt, wenn man einen Brief liest, der sich auf die Sonate bezieht und geschrieben wurde, als sie schon im Stich war. Der Brief ist an den Verleger Tob. Haslinger gerichtet und lautet:

> *Die nun noch zu machende Korrektur ist mir sogleich zu übersenden — was Seite 15 im letzten Stück betrifft, so dürfte es gut seyn bey den Täkten 18 19 20 21 die Buchstaben zu setzen, — Es ist solches dem Hr. Adjutanten überlassen — in Betreff des Titels ist ein sprachkundiger zu befragen, ob Hammer oder Hämmer Klavier oder auch Hämmer-Flügel zu setzen. — Derselbe Titel ist mir auch vorzuweisen. —*
>
> *L. v. Beethoven.*
>
> [Aussen:] *an den Adjutanten.*

Die »Buchstaben«, die Beethoven meint, sollten zur deutlicheren Bezeichnung des Contra-E im zweiten Theil des letzten Satzes (Takt 109 ff. des zweiten Theils) angebracht werden. Das Original des mitgetheilten Briefes war früher im Besitz der Wittwe Haslinger in Wien und ist dem spätern Besitzer entwendet worden.

Schindler sagt (Biogr. I, 240, 243), die Sonate sei im Februar 1816 in Wien öffentlich gespielt worden und Beethoven habe das gedruckte Widmungsexemplar der Sonate am 23. Februar 1816 versandt. Diese Angaben sind falsch, wie sich theils aus dem im Autograph angegebenen Datum, theils aus dem Datum des Erscheinens der Sonate (Februar 1817) ergiebt. Thayer hat (Biogr. III, 382, 384) Schindler's Angaben beibehalten.

Es kommen nun (S. 86 bis 107) Arbeiten zum ersten und dritten Satz eines unvollendeten Trios in F-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Der Anfang des ersten Satzes erscheint zuletzt in dieser,



das Hauptthema des letzten Satzes einmal in dieser Fassung.



Beethoven hat später angefangen, den ersten Satz in Partitur zu schreiben und denselben ziemlich zu Ende geführt. Dann blieb die Arbeit liegen.*)

Zwischen den Skizzen zum Trio erscheinen: (S. 87) eine Randbemerkung,

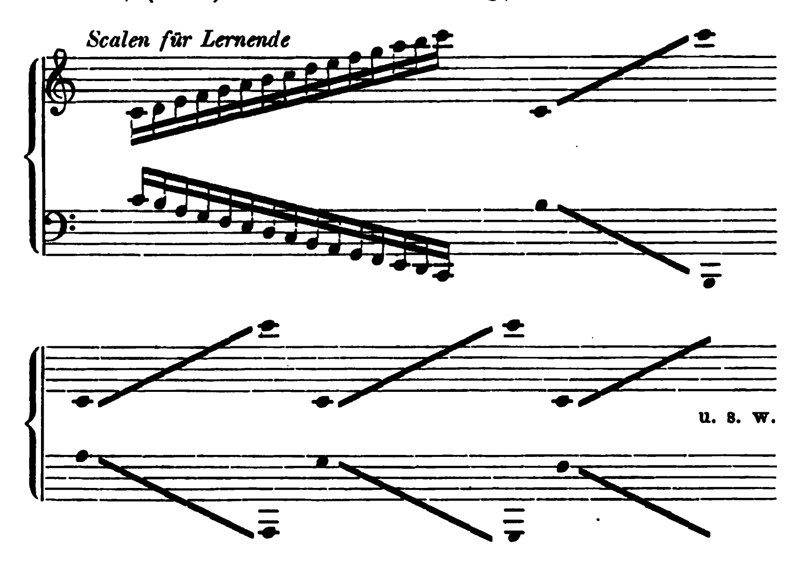
Variationen aus meinem Jünglingsalter

die wir, in Ermangelung einer andern oder besseren Deutung, mit der Veranstaltung einer neuen Ausgabe der Variationen

---

*) Von den zur Reinschrift verwendeten Blättern sind nur wenige vorhanden, und unter diesen fehlt das erste Blatt, welches den Anfang des Trios enthalten muss und nach dem sich Genaueres angeben liesse. Das Trio ist in einem Briefe gemeint, den Beethoven am 1. October 1816 an den Verleger Birchall in London schreibt und in dem es heisst: »I offer you of my Works the following new ones. A Grand Sonata for the Pianoforte alone £ 40. A Trio for the Piano with accompt of Violin and Violoncell for £ 50.« Die erwähnte Sonate kann nur die in A-dur Op. 101 sein. Das Trio in B-dur Op. 97 kann in dem Briefe nicht gemeint sein, denn Birchall hatte es schon. (Vgl. Chrysander's Jahrbücher, I, 429 ff.).

über das Thema »Venni Amore« oder eines andern Variationen-Cyklus aus Beethoven's früherer Zeit in Zusammenhang bringen möchten; (S. 93) eine Tonleiter-Uebung;



so auch hinauf, u. umgekehrt die rechte Hand eben so hinauf u. hinunter wie die linke

(S. 95) eine mit Bleistift geschriebene Briefstelle*);

Ich nahm die Wohnung indem ich dachte, dass Ew. K. Hoheit mir einen kleinen Theil erstatten würden ohne dieses hätte ich sie nicht genommen —

und (99 f.) Entwürfe zu dem Liede »Der Mann von Wort« Op. 99.**)



*) Beethoven's Wohnung im Mai 1816 war: Seilerstätte Nr. 1055 und 1056. Im März 1816 bezahlte er, so schreibt er an Ferd. Ries, 1100 Gulden Hauszins. Ob eines dieser Daten mit obiger Stelle in Verbindung zu bringen ist und ob Beethoven einen Brief geschrieben hat, in dem die Stelle vorkommt, muss dahingestellt bleiben.

**) Das Lied erschien im November 1816.

Dann (S. 108 bis 112) kommen Entwürfe zu dem früher erwähnten Parade- oder Militairmarsch.*) Hier eine Zusammenstellung von mehreren auf das Anfangsthema sich beziehenden Skizzen.



Die Skizzen bestätigen die wiederholt anderwärts gemachte Bemerkung, dass Beethoven's Verfahren, ein gefundenes Thema wiederholt umzuändern, sich auch auf Gelegenheitscompositionen erstreckt. Der Marsch erreicht die endgiltige Form nicht. Beethoven hat die Arbeit dazu an einem andern Orte fortgesetzt. Mit Skizzen zum Marsch schliesst das Skizzenbuch.

In unserer Darstellung sind manche unausgeführt gebliebene Skizzen und einige Stellen, die abgeschrieben sein mögen, unerwähnt geblieben. Als die hervortretendsten von solchen Skizzen und Stellen sind zu verzeichnen; (S. 9) Anfang einer Doppelfuge in A-moll; (S. 33) »Sinfonia« in D-dur; (S. 37) Anfang eines Vocalsatzes »Ehre sei dir«; (S. 39) zwei fugirte Stellen, wahrscheinlich abgeschrieben; (S. 41) Anfang einer Doppelfuge in D-dur; (S. 43) »Allemande« und »3tes Stück«;

*) Das Autograph ist überschrieben: »Marsch zur grossen Wachparade — am 3ten Juni 1816.«

(S. 47) »Pastorale« in C-dur; (S. 50) »Sonate in Des dur«; (S. 51) drei instrumentale Anfänge in B-dur und D-dur; (S. 53 f.) mehrere verschiedene Ansätze zu Instrumentalcompositionen; (S. 67) ein Anfang in F-moll,



wahrscheinlich zum unvollendeten Trio bestimmt; (S. 105) der nämliche Anfang mit derselben Ueberschrift; (S. 106) »Sinfonie« in Es-dur und »Sonate« in E-dur.

Die im Skizzenbuch berührten und in der anzunehmenden Zeit von Mai 1815 bis Mai 1816*) ganz oder nahezu fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

zwei Stücke zu »Eleonore Prohaska« (ungedruckt),
(dem Vermuthen nach: erster Satz der Sonate Op. 101,)
das Lied »Geheimniss«,
Sonate Op. 102 Nr. 2,
irisches Lied »Robin Adair«,
schottisches Lied (ungedruckt — andere Bearbeitung: Op. 108 Nr. 11),
Kanon »Lerne schweigen« (Vorarbeit),
Kanon »Rede, rede«,
Lied »Sehnsucht« (»Die stille Nacht umdunkelt«),
Liederkreis Op. 98 (nicht beendigt),
zweiter Satz der Sonate Op. 101,
Lied »Der Mann von Wort« Op. 99 und
Marsch in D-dur für Militairmusik (nicht beendigt).

*) Offenbar ist die hier angenommene Zeit etwas zu weit gemessen. Das Skizzenbuch kann ganz oder fast ganz dem Jahre 1815 angehören. Der Umstand jedoch, dass die letzten im Skizzenbuch berührten Compositionen alle ins Jahr 1816 hinüber spielen, liess es rathsam erscheinen, die Zeit nach dieser Seite hin nicht zu früh abzugrenzen.

XXXVI.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1817.

Dieses Skizzenbuch ist in andern Artikeln wiederholt erwähnt worden, und es kommt hier nur darauf an, dasselbe in seinem Zusammenhang zu betrachten und von einer Anzahl Skizzen und Bemerkungen, welche früher übergangen wurden, Kenntniss zu nehmen.

Das Skizzenbuch ist buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag, ist beschnitten, ist ungefähr 16 Centimeter hoch, 13 Centimeter breit und besteht aus 128 grösstentheils beschriebenen Seiten. Das kleine Format und der Umstand, dass fast alle Skizzen und Aufzeichnungen ursprünglich mit Bleistift geschrieben und zum kleinen Theil später mit Tinte nachgezogen sind, lassen darauf schliessen, dass es zum Tragen in der Tasche bestimmt war und meistens ausser dem Hause gebraucht wurde. Hier und da vorkommende Wachsflecken können zu Hause bei dem Nachziehen mit Tinte oder bei dem Aussetzen der skizzirten Compositionen entstanden sein. Der Besitzer des Skizzenbuchs ist A. Artaria in Wien.

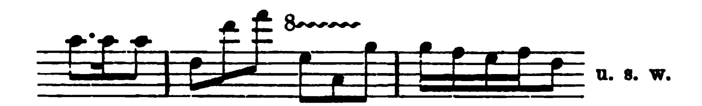
Auf der Rückseite des vorderen Umschlagblattes steht:

Poldrini
1817
Mit inniger Empfindung, doch entschlossen, wohl accentuirt u. sprechend vorgetr.

»Poldrini« hiess der damalige Geschäftsführer der Handlung Artaria u. Comp. Hatte er Beethoven das Buch zum Geschenk gemacht? Aus der angeführten Jahreszahl ist zu

entnehmen, dass das Skizzenbuch im Jahre 1817 in Angriff genommen wurde. Die dann folgende Bemerkung, welche später hingeschrieben wurde und in der das Wort »inniger« nachträglich eingefügt wurde, war zur Ueberschrift oder Vortragsbezeichnung des Liedes »Resignation«, zu dem Arbeiten im Skizzenbuch vorkommen, bestimmt. Im Druck des Liedes ist das eingefügte Wort »inniger« weggeblieben.

Die zuerst erscheinenden Skizzen (S. 1, 2 u. 7)



betreffen die bereits an einem andern Orte erwähnte unvollendete Fuge für fünf Streichinstrumente in D-moll*). Dazwischen finden sich (S. 4)



zwei Stellen aus der Fuge in B-moll im ersten Theil von Bach's Wohltemperirtem Clavier, ein Ansatz



zur Composition von Matthisson's Badelied mit metrischer Bezeichnung, (S. 5) die in Partitur und auf fünf Systemen geschriebenen letzten vier Takte der Quintettfuge Op. 137 und (S. 7)

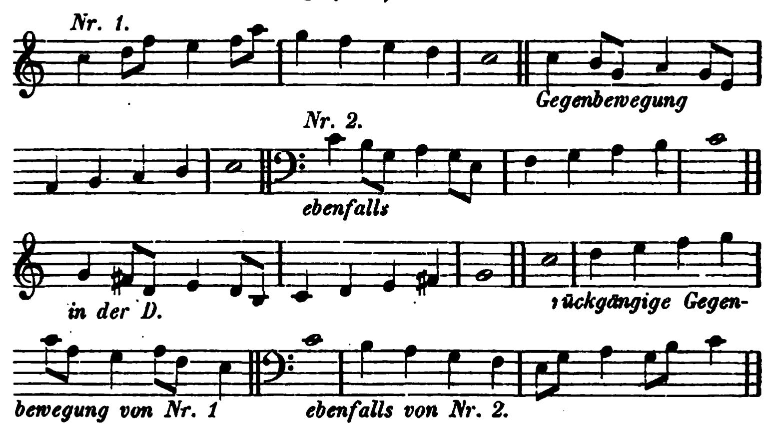
*) Siehe den Artikel XX.



zwei Stellen aus Bach's »Kunst der Fuge« (Contrapunctus 4). Die Schlusstakte der Fuge Op. 137 wurden aller Wahrscheinlichkeit nach während der Reinschrift, bei Anfertigung der Partitur versuchsweise hingeschrieben und geht aus ihrem Vorkommen hervor, dass das Stück damals eben fertig war oder fertig wurde. Die abgeschriebenen Stellen aus den Bach'schen Fugen finden in der damaligen Neigung Beethoven's zur Fugencomposition ihre Erklärung; doch wird es schwer sein, eine besondere oder nähere Beziehung derselben zu den im Skizzenbuche berührten Fugen Beethoven's aufzufinden. Mit der Richtung Beethoven's zur Fugencomposition hängen auch zwei den letzten Entwürfen zur unvollendeten Fuge unmittelbar folgende Aufzeichnungen zusammen. Die erste derselben (S. 7) lautet so:

> *alle 3tte Stücke eine wahre Fuge zum B. das Trio neues Sujett welches alsdenn beim Wiederholen dem ersten Thema zum Kontrasubject dient*

Die andere Aufzeichnung (S. 8)



ist Marpurg's »Abhandlung von der Fuge« (2. Theil, Tab. XVI Fig. 1 bis 6) entnommen.

Es folgen nun (S. 10 bis 16) Entwürfe



zu dem Liede »Resignation«, aus deren allmählicher Annäherung und schliesslicher Uebereinstimmung mit der gedruckten Form hervorgeht, dass das wahrscheinlich an einem andern Orte angefangene Lied in diesem Skizzenbuche fertig wurde.*)

Gleich darauf (S. 18 bis 88) erscheinen Entwürfe zum ersten Satz der Sonate in B-dur Op. 106, und diesen folgen später (S. 75 bis 128) Entwürfe zum zweiten und (S. 116 bis 127) zum dritten Satz derselben Sonate. Diese Arbeit ist in ihren Hauptzügen bereits anderwärts dargelegt worden.**) Hier ist nur zu bemerken, dass, als das vorliegende Skizzenbuch zurückgelegt wurde, der erste Satz der Sonate im Entwurfe fertig war, dass die Arbeit zum zweiten Satz sehr vor-

---

*) Das Lied erschien am 31. März 1818 als Beilage zu einer Zeitschrift.

In einem in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Skizzenheft finden sich Entwürfe



zur Composition desselben Textes für 4 Stimmen und in G-dur. Vorher gehen Arbeiten zum letzten Satz der Sonate in A-dur Op. 101 und zu andern Stücken. Jene Liedskizzen können spätestens zu Anfang des Jahres 1817 geschrieben sein.

**) Siehe den Artikel XVI.

geschritten, dass der dritte Satz erst angefangen und vom letzten Satz noch keine Note gefunden war.

Inmitten der Arbeit zu den Sonatensätzen finden sich (S. 92 bis 109) Entwürfe zum ersten Satz der neunten Symphonie und Andeutungen und nicht benutzte Entwürfe zu den folgenden Sätzen derselben Symphonie. Auch über diese Entwürfe ist anderwärts berichtet worden*), und braucht hier nur bemerkt zu werden, dass im vorliegenden Skizzenbuch nur die Arbeit zum ersten Satz der Symphonie ziemlich vorgerückt erscheint.

Eine zwischen den Skizzen zum ersten Satz der Sonate Op. 106 vorkommende Bemerkung (S. 75)

preludien zu meiner Messe

kann nur auf Beethoven's erste Messe bezogen werden. Die Composition der zweiten Messe stand damals noch nicht in Aussicht.

Nun sind noch einige Notizen anzuführen, welche sich auf der innern Seite des hintern Umschlags (Seite 128 gegenüber) mit Bleistift geschrieben finden. Selbige lauten, so weit sie lesbar sind, wie folgt.

Der neueste deutsche Jugendfreund für Knaben Leipz. 1816
brosch. 4 fl. 30 xr.
34 xr. am Lusthaus
Bei Müller . . . . . ansehen —
In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke 6 leichte Reisewägen zu verkaufen —
Wohnung Alstervorstadt Haus Nr. 115 von 8 Zimmern etc. mit Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen von künftigem Georgi an und beim Hausinspektor erkundigen

Die erste von diesen Notizen, die ohne Zweifel in einem Gast- oder Kaffeehause niedergeschrieben wurden, ist dem Intelligenzblatt der Wiener Zeitung vom 9. December 1817 (S. 1291) entnommen und lautet da so:

*) Siehe den Artikel XX.

»Bey Carl Haas, Buchhändler (Tuchlauben, beym Kühfuss) ist ganz neu zu haben:

Der neueste deutsche Jugendfreund, oder Erzählungen für Knaben und Mädchen zur Bildung des Verstandes und Herzens. Von H. Müller. Zwey Bände 8. Leipzig 1816. Brosch. 4 fl. 30 kr.«

Die letzten zwei Notizen finden sich in den Intelligenzblättern zur Wiener Zeitung vom 12., 15. und 17. December 1817 (S. 1315 ff.), und lautet die erste derselben hier so:

»Ueberführte Reisewägen.

In der Leopoldstadt Nr. 575 in der Allee gegen die Franzensbrücke sind 6 leichte Reisewägen zu verkaufen.«

Die andere lautet so:

»Wohnung zu vermiethen.

In der Alservorstadt Haus No. 115 ist eine Wohnung, bestehend in 8 Zimmern, Vorhaus, Speis, Keller, Holzgewölb, Boden, nebst einem Obstgarten um billigen Preis zu vermiethen, und auf künftigen Georgi 1818*) zu beziehen. Das Nähere ist im nemlichen Hause beym Hausinspektor zu erfragen.»

Zur Erklärung dieser abgeschriebenen Anzeigen möge Folgendes erinnert werden. Beethoven hatte im Jahre 1817 von der Philharmonischen Gesellschaft in London den Antrag erhalten, nach England zu kommen. Am 9. Juli 1817 theilt er Ferd. Ries die Bedingungen mit, die dieser der Gesellschaft vorlegen soll. In diesem Briefe heisst es u. A.: »Ich werde in der ersten Hälfte des Monats Januar 1818 spätestens in London sein. Da ich gleich . . . . anfange, so weiset mir die Gesellschaft die Summe von 150 Guineen hier an, damit ich mich mit Wagen und andern Vorrichtungen zur Reise ohne Aufschub versehen kann.« Warum Beethoven »Reisewägen« suchte, ist also klar. Wozu brauchte er aber eine so grosse Wohnung von 8 Zimmern, einen Obstgarten u. s. w.? Er ging Ende 1817 und schon früher mit der Absicht um, seinen Neffen aus dem Institut Giannatasio del Rio's zu sich zu nehmen und nahm denselben auch wirklich Ende Januar 1818 zu sich.

*) Georgi fällt auf den 24. April.

Am 12. November 1817 schreibt Beethoven an Giannatasio: »Veränderte Verhältnisse könnten wohl machen, dass ich Karl nicht länger als bis zum Ende dieses Vierteljahres bei Ihnen lassen kann.« Und am 24. Januar 1818 schreibt er: »Ich komme nicht selbst — übrigens wünsche ich der Mutter wegen, dass es eben nicht zu sehr bekannt werde, dass mein Neffe jetzt bei mir ist.« Für den Neffen war auch das notirte Buch bestimmt.

Aus den Daten, welche sich an die Anzeigen knüpfen, geht hervor, dass das Skizzenbuch im December 1817 gebraucht wurde. Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen giebt nur eine einen sicheren chronologischen Anhaltspunkt. Es ist die Fuge Op. 137. Sie war nach dem auf dem Autograph stehenden Datum am 28. November 1817 fertig und wird zu Anfang (Seite 5) des Skizzenbuchs berührt. Demnach kann das Skizzenbuch spätestens im November 1817 in Angriff genommen worden sein. Nimmt man ferner an, Beethoven habe das Skizzenbuch ungefähr ein halbes Jahr gebraucht, so ergiebt sich als die Zeit, der es im weitesten Umfang angehören kann, die von ungefähr September 1817 bis Mai 1818. Dieses Ergebniss verträgt sich nicht nur mit der auf dem vorderen Umschlagblatte eingezeichneten Jahreszahl 1817, sondern es lässt sich damit auch die Zeit in Uebereinstimmung bringen, der ein sich anschliessendes Skizzenheft, das Beethoven im Frühjahr und Sommer 1818 in Mödling brauchte, angehört.

Von den im Skizzenbuch berührten Compositionen sind also in der angenommenen Zeit von September 1817 bis Mai 1818 der Reihe nach fertig geworden:

die Quintettfuge Op. 137,
das Lied »Resignation« und
der erste Satz der Sonate in B-dur Op. 106.

XXXVII.

Clavierspiel.

Carl Czerny erzählte mancherlei über Beethoven's Clavierspiel, das wohl der Aufbewahrung werth ist. Er sagte fast wörtlich Folgendes.

Beethoven besass eine ungeheure Fertigkeit, die sogar in unserer Zeit alles übertreffen würde. Beim Spielen zeigte er eine ausgezeichnet ruhige Haltung und ein würdiges Benehmen. Der Oberkörper war immer gerade und ruhig. Nur als er taub wurde, fing er an, um den Ton deutlicher zu hören, den Kopf nach vorne zu neigen, so dass die Nase manchmal der Claviatur ziemlich nahe kam.*) Er verstand es ausserordentlich, volle Accorde, ohne Anwendung des Pedals, an einander zu binden. Das Legatospiel, das ich hier meine, war ein anderes, als das zum Fugenspiel gehörende; letzteres ist mehr Fingerspiel. Ueber Cramer's Uebungen, die Beethoven, als ich (von 1815 an) seinen Neffen im Clavierspiel unterrichtete, durch mich kennen lernte, äusserte er: »Sie machen das Spiel pappig (klebrig); der Spieler lernt kein Staccato- und kein leichtes Spiel daran«.**) — Das G-dur-Concert spielte er öffentlich (1808) sehr muthwillig; bei Passagen nahm er manchmal andere

---

*) Nach Czerny's Annahme begann Beethoven's Taubheit später, als gewöhnlich angenommen wird. Man darf aber wohl zwischen Schwerhörigkeit und Taubheit, zwischen beginnender und hochgradiger Taubheit einen Unterschied machen. Czerny meinte den letzteren Zustand.

**) Schindler spricht sich anders aus. Er sagt (Biogr. II, 182): »Diese Etuden (von Cramer) erklärte unser Meister als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel.«

und viel mehr Noten, als auf dem Papier standen. — Als ich einst Beethoven auf dem Glacis begegnete, lud er mich ein, ihn zu begleiten; er wolle mir etwas zeigen. In seiner Wohnung angelangt, spielte er die zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 102. Das Instrument war aber in so schlechtem Zustande, bei mehreren Tasten waren alle Saiten gesprungen, dass ich aus dem Spiel nichts verstand und mich ans Geschriebene halten musste. — Einst spielte Beethoven in einer Gesellschaft seine Sonate in A-dur Op. 101. Er spielte sie sehr schön, äusserte aber später, er selbst habe von seinem Spiel nichts gehört.

In seiner Pianoforte-Schule und in schriftlichen Aufzeichnungen (gedruckt im »Jahresbericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien« v. J. 1870) äussert sich Czerny in gleichem Sinne. Er sagt, Beethoven's Spiel habe sich durch eine ungeheure Kraft, durch Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit ausgezeichnet; Beethoven habe das Legato, das zu jener Zeit alle andern Spieler auf dem Fortepiano für unausführbar hielten, in einer unübertrefflichen Art in seiner Macht gehabt; jedoch sei er bei seinem Spiel von seinen stets wechselnden Launen abhängig gewesen.

Dieses Urtheil müssen wir für voll annehmen. Czerny hatte nicht nur einige Zeit (1801 und später) bei Beethoven Unterricht im Clavierspielen gehabt, hatte Beethoven oft spielen hören, sondern er wusste auch, was Clavierspiel war, und kannte es, wie es zu seiner Zeit war, gewiss nach allen Seiten. Er unterscheidet das Legatospiel Beethoven's von gebundenem Fugenspiel. Dass er letzteres kannte, beweist, um nur ein Beispiel anzuführen, sein Fingersatz zur fünfstimmigen Fuge in Cis-moll in Bach's Wohltemperirtem Clavier.

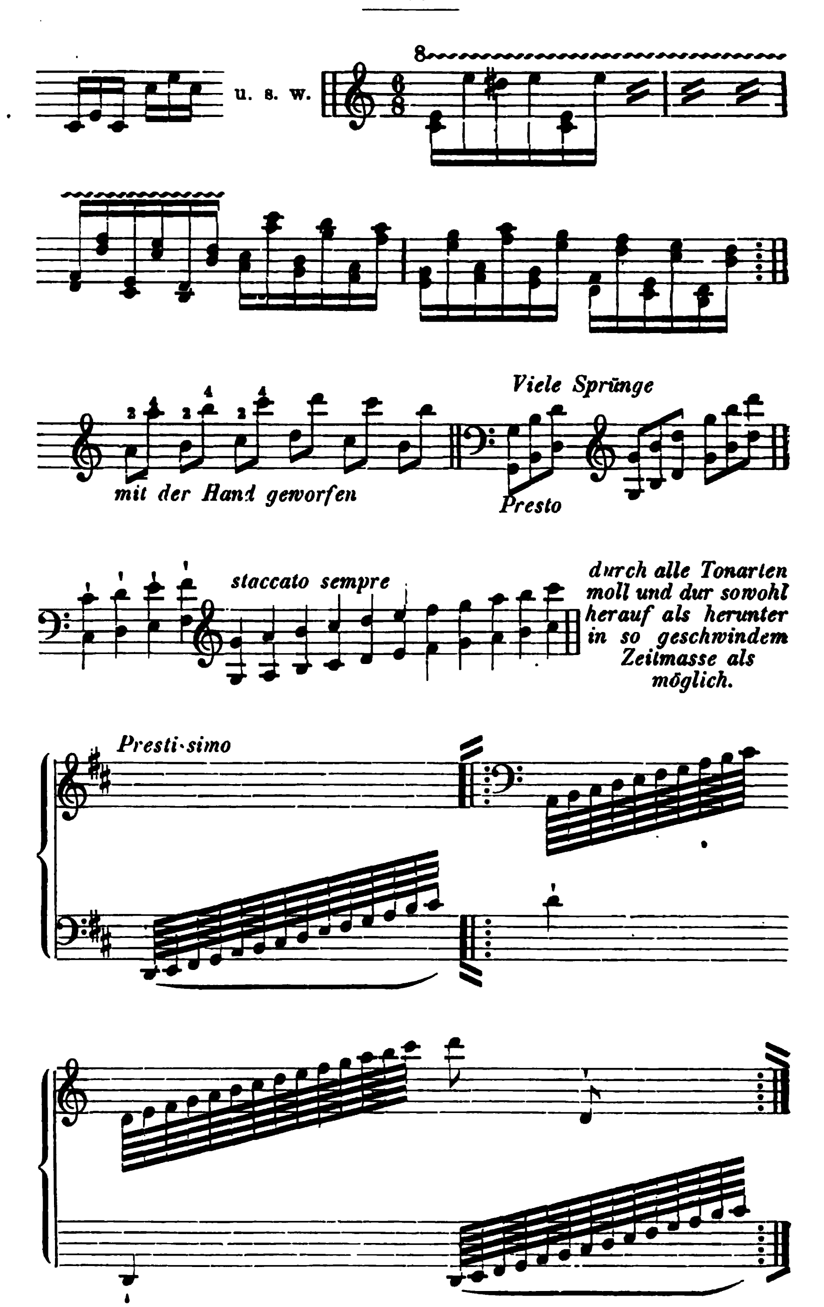
Hat nun Beethoven's Clavierspiel die Eigenschaften besessen, die Czerny hervorhebt, so müssen sie auch gepflegt worden sein, namentlich diejenigen, die einer Pflege und fortwährenden Uebung bedürfen. Ohne Uebung kein Meister. Jenes wird durch Aufzeichnungen Beethoven's bestätigt. In den Skizzenbüchern Beethoven's finden sich Uebungen, die auf

die Entwickelung eines fertigen, geläufigen, kräftigen, gebundenen oder abgestossenen Spiels gerichtet sind und die beweisen, dass Beethoven die Technik des Clavierspiels nicht vernachlässigt hat. Die Uebungen sind meistens kurz und bieten nichts Absonderliches. Auf den Markt gebracht, würde es Marktwaare sein, wie jede andere. Es sind meistens Tonleiterübungen, Tonleitern für beide Hände auf und ab in Octaven, Terzen, Sexten, Decimen, in entgegengesetzter Richtung u. s. w. Bei andern ist es auf Doppelgriffe abgesehen, auf Terzen- und Sextengänge, auf Triller, Doppeltriller, Sprünge, Ineinandergreifen und Ueberschlagen der Hände u. s. w. Manche haben ganz die Art und Form der täglichen Uebungen von C. Czerny, so dass man Beethoven die Priorität in dieser Art Uebungen zuschreiben kann. Einige Uebungen sind technisch schwer. Vergleicht man sie, in Bezug auf Schwierigkeit, mit manchen schweren Stellen in Beethoven's Claviercompositionen, so wird man, der oft gehörten Behauptung entgegen, Beethoven habe keine Rücksicht auf den Spieler genommen, der Ansicht, dass er grundsätzlich bestrebt war, möglichst leicht und spielbar zu schreiben.

Am meisten Interesse von den vorhandenen Uebungen bieten die aus der Jugendzeit Beethoven's. Beethoven folgt hier mehr seinen Launen und Eingebungen, als es später geschah. Zugleich geben sie den Beweis, dass die Eigenschaften, welche Czerny in Beethoven's Spiel hervorhebt, namentlich Kraft, Fertigkeit und Legatospiel, schon in Bonn gepflegt wurden. Wir stellen hier eine Auswahl aus der Zeit von ungefähr 1782 bis 1793 zusammen, sehen jedoch dabei weniger auf schwere, als auf solche Uebungen und Aufzeichnungen, die aus irgend einem Grunde bemerkenswerth erscheinen. Die Auswahl wird meistens auf Stücke fallen, die eine Bemerkung enthalten. Ob nicht einige von den Stücken von Beethoven nur abgeschrieben sind, muss dahingestellt bleiben. Einige Uebungen haben absonderliche Fingersätze. Bei andern Aufzeichnungen kann man sehen, wie Beethoven über Klangwirkungen speculirt, welche Versuche er mit nachklingenden Tönen gemacht hat und dass ihm schon der von Andern gern gebrauchte Effect bekannt

war, wo bei einem Accord ein Finger nach dem andern von unten nach oben die Taste verlässt und so ein allmähliches Verklingen des Accords bewirkt wird. Doch genug des Commentars.




u. s. w.
8
Viele Sprünge
mit der Hand geworfen
Presto
staccato sempre
durch alle Tonarten moll und dur sowohl herauf als herunter in so geschwindem Zeitmasse als möglich.
Presti·simo


Die haltenden Noten im Bass verursachen guten Effect, weil
der Bass länger anhält, als in der Höhe bei solchen
Noten.
u. s. w.
Zur Übung der Faust.


D. C.
Die Hand so sehr als möglich zusammen gehalten.
pp
auf das strengste ligato
ff
p
D. C.


Adagio mit Doppelgriffen.
u. s. w.
Andante.
sf
p
p
u. s. w.
Hierbei muss der 3te Finger über dem 4ten so lange kreuzweis liegen,
bis dieser wegzieht und alsdann der 3te an seine Stelle kömmt.


Fortissimo
seque
u. s. w.
alle diese Noten durchaus mit dem 3ten Finger.


u. s. w.
alle diese Noten mit dem 3ten und 4ten Finger zusammen gehalten.


u. s. w.

XXXVIII.

Ein Spesenbuch.

Vorhanden ist ein »Handlungs-Spesen-Buch« des Verlegers Matthias Artaria in Wien, das vom Jahre 1824 bis zum Jahre 1831 reicht und einen Einblick in den geschäftlichen Verkehr mit mehreren Componisten der damaligen Zeit gewährt. Auch Beethoven ist darin vertreten. Das Wichtigste, was wir in Bezug auf Beethoven's Werke daraus erfahren, ist, dass Artaria zwei vierhändige Bearbeitungen der Fuge Op. 133 bezahlt hat, erst eine an Anton Halm und dann eine an Beethoven, womit denn die Behauptung Schindler's (Biogr. II, 118), das unter der Opuszahl 134 erschienene Arrangement der Fuge rühre von Halm her, eine neue Widerlegung erfährt und die in Thayer's chronologischem Verzeichniss (S. 157) aufgenommene und auch dem Schreiber dieser Zeilen gethane Aeusserung Halm's, er sei von Beethoven ersucht worden, die Fuge vierhändig zu setzen, Beethoven habe aber seine Arbeit verworfen und die Fuge selbst vierhändig gesetzt und sie so herausgegeben, bestätigt wird. Ausserdem erfahren wir, dass das Quartett in B-dur Op. 130 mit der Fuge Op. 133 als Finale am 9. Januar 1826 mit 80 Ducaten, das jetzige Finale desselben Quartetts am 25. November 1826 mit 15 Ducaten honorirt wurde, dass das von Dürck nach Stieler's Gemälde gezeichnete Portrait (Beethoven in der Laube die Missa solennis componirend) nicht, wie in der Wiener »Allg. Musikzeitung« vom 14. August 1845 angegeben ist, im Jahre 1824, sondern erst 1826 erschien u. s. w.

Wir stellen hier die auf Beethoven zu beziehenden Posten zusammen.

		cf.	
9. Januar 1826	an Beethoven für Manuscript seines Quartetts für 2 Viol. A & B. 80 ♯♯	381	36
12. May „	an Compositeur Halm fürs Arrangement der Beethoven'schen Fuge	40	—
19. August „	Hodick für die Partitur v. Beethoven 79 Platten	63	12
25. „ „	Kurka für den Titel zu No. 835. Beeth.-Quart.	25	—
5. Septbr. „	zahle an Beethoven für den Klavierauszug der Fuge 12 ♯♯ in Gold à 4 f. 47	57	24
16. Novbr. „	Die Ankündigung von Beethoven's Portrait	2	—
25. „ „	zahle an Haslinger für Beethoven 15 ♯♯ in Gold oder	70	45
8. Januar 1827	Fracht für 1 Paq. mit Portraite von Beethoven von Dürck . .	3	—
30. „ „	An Kurka für 1 Titel zur Beethoven'schen Fuge	25	—
15. Februar „	An Kurka für 2 Titel zu den Beethoven'schen Partituren . . .	30	—
26. „ „	An Kurka die 2 Part. Titel von Beethoven zu ändern	2	—
31. März „	Beytrag zum Requiem für Beethoven	12	—
3. May „	Zwey Ankündigungen in der Wiener Zeitung von Beeth. Werk 2 fl. (Wiener Währung?) . . .	4	40

XXXIX.

Eine Skizze zum letzten Satz der Sonate Op. 90.

In Skizzenbüchern Beethoven's kann man oft genug beobachten, wie durch Umgestaltung eine Melodie zu einer Bedeutung erhoben wird, die sie ursprünglich nicht hatte. Solche Umgestaltung wird dann meistens durch Aenderung einiger oder mehrerer Noten, durch Aenderung des Rhythmus u. dgl. bewirkt. Seltener tritt der Fall ein, dass durch eine einzige Note eine eingreifende Umgestaltung herbeigeführt wird. Ein solcher Fall liegt vor. Wer die schöne, wie aus einem Guss hervorgegangene Melodie betrachtet, die dem letzten Satz der Claviersonate in E-moll zu Grunde liegt, wird schwerlich vermuthen, dass die Note auf dem 3. Achtel des 2. Taktes ursprünglich, wie diese Skizze zeigt,




8va
cresc
dim
(Aenderung)
pp
cresc
f

nicht da war. Durch die an Stelle einer Pause eingefügte Note, durch Ausfüllung eines Einschnittes und durch Verbindung der Abschnitte hat die Melodie einen zu ihrer Schönheit wesentlich beitragenden Zug bekommen. Die Skizze zeigt auch in den Auftakten der Melodie eine Abweichung von der gedruckten Form. Allein die da vorgenommene Aenderung, äusserlich betrachtet nicht unbedeutender als die andere, war nicht so eingreifend wie diese.

Die Skizze steht auf einem Bogen, der vorher Arbeiten zum zweiten Finale des Fidelio enthält. Als die Zeit der Schrift ergiebt sich das Jahr 1814. Aus der Ueberschrift der Skizze geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, der erste Satz der Sonate angefangen oder fertig war.

XL.

Skizzen zur Pastoral-Symphonie

kommen vor in einem unvollständigen Skizzenbuch aus dem Jahre 1808 und auf einzelnen Bogen und Blättern, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Diese Vorlagen sind in ihrer Lückenhaftigkeit wenig geeignet, die Entstehung und das allmähliche Heranwachsen der Symphonie zu zeigen. Eben so wenig verrathen sie, wie die aus der Natur oder, um das bezeichnende Wort Beethoven's zu gebrauchen, dem Landleben geschöpften Bilder und Empfindungen sich zu Tonbildern und zu einem Seelengemälde erhoben.

Ein Theil der Skizzen steht auf Blättern, die anfangs zur Partitur der Symphonie in B-dur bestimmt waren. Auf den obersten drei Systemen der ersten Seite eines Blattes stehen ursprünglich den Violinen und der Viola (jetzt den Blasinstrumenten) zugetheilte acht Takte aus dem dritten Satz der vierten Symphonie, und darunter und auf der folgenden Seite erscheinen Entwürfe zur ersten Messe





und zur sechsten Symphonie.

Sinfonia pastorella

Schluss des 1. Theils

simile

Donner
Bassi

Die Entwürfe zur Messe und zur Symphonie stehen durch- und nacheinander, ein Beweis, dass Beethoven gleichzeitig an beiden Werken gearbeitet hat. Zugleich zeigen sie, dass damals die Arbeit zur Messe ungefähr bis zu ihrer Mitte gediehen, die zur Symphonie aber noch in ihrem ersten Stadium begriffen war. Ferner steht auf dem obersten System jeder Seite eines Bogens eine der ersten Violine zugetheilte Stelle aus dem ersten Satz der vierten Symphonie, und darunter erscheinen Entwürfe zu den letzten vier Sätzen der Pastoral-Symphonie. Wir setzen den Anfang eines Entwurfs zum Anfang des letzten Satzes,



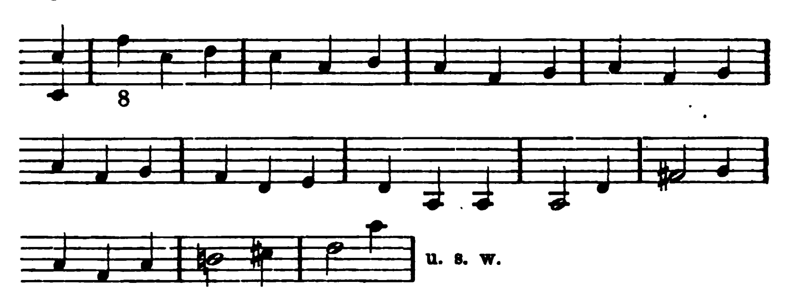
der hier, wie man sieht, ohne die im Druck vorhergehenden acht Takte erscheint, und eine auf den Uebergang vom dritten zum vierten Satz zu beziehende Stelle her.



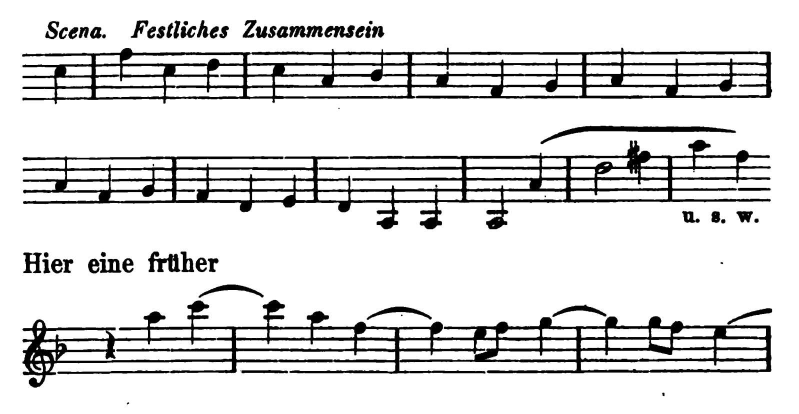
Die vierte Symphonie wurde, nach Angabe des Original-Manuscriptes, 1806 componirt. Die Messe war am 13. September 1807 fertig, weil sie an diesem Tage zum ersten Mal aufgeführt wurde. Aus dem Zusammentreffen der angeführten Stellen ergiebt sich, dass die Arbeit zur Pastoral-Symphonie möglicherweise schon im Jahre 1806, jedenfalls aber vor September 1807 begonnen war. Am 22. December 1808 war die Symphonie fertig, weil sie an diesem Tage zur ersten Aufführung gelangte. In den Skizzen fertig war sie vermuthlich schon um die Mitte desselben Jahres.

Wir wählen nun von den auf den übrigen Blättern und in erwähntem Skizzenbuch vorkommenden Skizzen mehrere aus.

Der dritte Satz wird in einer der früheren Skizzen so begonnen:



Eine später geschriebene Skizze, mit dem Druck übereinstimmend, beginnt so:



Hier eine früher



und eine etwas später geschriebene Skizze (mit einer Variante)



zu der rhythmisch verschobenen Tanzmelodie im dritten Satz. Einer der früheren Entwürfe zum letzten Satz, der sich einem Entwurf zum vorletzten Satz anschliesst, ist hier



zu sehen. In späteren Entwürfen, zu denen der Reihe nach dieser,



dieser



und der früher mitgetheilte Entwurf gehört, wird das jetzige Hauptthema des Satzes allmählich gefunden.

Zwischen den Skizzen zur Symphonie finden sich mehrere Bemerkungen, die theils auf die Fassung der Ueberschriften gerichtet, theils allgemeiner Art sind. Wir erfahren daraus nicht viel mehr, als was die gedruckten Ueberschriften sagen. Immerhin beweisen sie, dass Beethoven bei der Abfassung der Ueberschriften mit Ueberlegung zu Werke ging. Wir setzen die Bemerkungen her.

man überlässt es dem Zuhörer die Situationen auszufinden

Sinfonia caracteristica — oder Erinnerung an das Landleben

eine Erinnerung an das Landleben

Jede Mahlerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliehrt —

Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Ueberschriften selbst denken, was der Autor will —

Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze welches mehr Empfindung als Tongemählde erkennen.

Bei einer Skizze zum letzten Satz ist bemerkt:

Ausdruck des Dankes. Herr, wir danken dir.

Die letzten vier Worte sind nicht so zu nehmen, als wenn sie gesungen werden sollten. Sie sagen in anderer Form dasselbe, was die ersten drei Worte sagen.

Wenn die Beobachtung von gewissen, in das Gebiet der Töne hinüberspielenden Naturerscheinungen als im weitern Sinne zur Geschichte der Pastoral-Symphonie gehörend angesehen werden kann, so kann auch dieser i. J. 1803 gemachten Aufzeichnung Beethoven's gedacht werden.



Eine Aehnlichkeit mit der vorherrschenden rhythmischen Bewegung der Scene am Bach ist nicht zu verkennen. Man kann sogar sagen, in der Aufzeichnung sei der Conception jenes Stückes vorgearbeitet. Man würde aber zu weit gehen, wollte man in der Aufzeichnung das Embryo zu jenem Satze sehen und aus ihrem Vorkommen die Ansicht schöpfen, die

Idee, ein pastorales Instrumentalwerk zu schreiben, habe schon zu jener Zeit in Beethoven geschlummert. Der Natur abgelauschte und der menschlichen Seele entströmte Töne — das sind von Grund aus verschiedene Dinge. Jene Aufzeichnung beweist, dass Beethoven ein aufmerksamer Beobachter des Tonlebens der Natur war. Sie beweist auch, dass er bei der Composition des zweiten Satzes der Pastoral-Symphonie nicht realistisch verfuhr, denn er hat da eine andere Tonart und Tonhöhe gewählt, als er oben verzeichnet hat. Die Frage kann aufgeworfen werden, ob seine Beobachtung der Wirklichkeit entspricht. Hat ein murmelnder Bach jenen Rhythmus und jene Tonhöhe? In Betreff des Rhythmus kann nur eine subjective Bestätigung erwartet werden.*) In Betreff der Tonhöhe lässt sich auf Untersuchungen verweisen, die vor mehreren Jahren in der Schweiz bei Wasserfällen angestellt wurden und bei denen die von Beethoven verzeichneten Töne C und F sich als zwei der hörbarsten herausstellten.**)

Nach einer Wiener Tradition und nach einer Mittheilung Schindler's (Biogr. I, 154) soll die »Scene am Bach« an einem Bache nahe bei Heiligenstadt entstanden sein. Die Tradition verlegt die Scene in das von einem Bach durchflossene, durch eine Anhöhe von Heiligenstadt getrennte, jetzt sogenannte

---

*) Hier kann an das bei der »murmelnden Quelle« in Händel's »Acis und Galatea« herrschende Motiv *Larghetto* [Notenbeispiel] erinnert werden.

**) Nach den Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft in Schaffhausen hat Albert Heim wiederholt durch sachverständige Musiker die Töne bestimmen lassen, welche die Wasserfälle durch das Aufschlagen auf Steine u. s. w. hervorbringen. Die Angaben, so wird berichtet, seien stets die gleichen gewesen. Stets wurde der C-dur-Dreiklang (C, E, G) und daneben das tiefere, nicht zum Accord gehörende F gehört. Dieses F hörte man sehr stark. »Es ist ein tiefer, dumpfer, brummender, wie aus grosser Ferne klingender Ton, der um so stärker wird, je grösser die stürzende Wassermasse ist. Man hört ihn noch hinter einer Bergecke oder hinter dichtem Walde, wo die andern Töne nicht mehr wahrnehmbar sind. Neben dem F werden am meisten C und G gehört. Das E ist sehr schwach und verschwindet dem Ohre

Beethoven-Thal, Schindler hingegen an den Bach, der von Grinzing nach Heiligenstadt fliesst. In Schindler's Bericht ist ein Widerspruch, zu dem Schindler, der hier als Begleiter Beethoven's bei einem Spaziergange berichtet, bei seiner langen Abwesenheit von Wien wohl verleitet werden konnte. Die von ihm beschriebene Gegend ist eine andere, als die von ihm genannte. Seine Beschreibung passt auf das Beethoven-Thal. Beethoven wird zu ungestörtem Aufenthalte nicht eine Stelle in der Nähe des die Ortschaften Grinzing und Heiligenstadt verbindenden Fahrweges, sondern das abgelegene, nur von einem Fusspfad durchzogene, fast nur von Winzern besuchte Beethoven-Thal gewählt haben. In jener Ueberlieferung kann nur das wahr sein, dass nur ein Theil des zweiten Satzes, darunter wahrscheinlich die Scene am Bach im engeren Sinne, die Stelle nämlich, wo Nachtigall, Wachtel und Kuckuck sich vernehmen lassen, an jenem Orte concipirt wurde. Wäre der ganze zweite Satz da entstanden, so müsste, da Beethoven, wie die Skizzen beweisen, an allen Sätzen der Symphonie gleichzeitig arbeitete, fast die ganze Symphonie da componirt worden sein.

Nun mag noch Folgendes zur Mittheilung kommen. Im Autograph der Symphonie findet sich für den Copisten die Bemerkung:

> *NB. Die deutschen Ueberschriften schreiben Sie alle in die erste Violine.*

---

bei kleinen Wasserfällen fast ganz. Diese Töne C, E, G und F wiederholen sich bei allem rauschenden Wasser, bei grossen Wasserfällen oftmals in verschiedenen Octaven. Bei kleinen Wässern hört man die gleichen Töne, nur 1, 2, manchmal 3 Octaven höher, als bei starken Wässern. Andere Töne sind nicht zu finden. Bei ganz starken Wässern ist F am leichtesten zu hören, bei allen schwächeren C. Diejenigen, die zum ersten Mal Töne herauszufinden streben, erkennen meistens zuerst C. Dass Wasser immer den C-dur-Akkord mit dem untern F giebt, muss wohl tief in der Natur des Wassers begründet sein — und wohl zugleich in der Luft, die das Aufschlagen der Tropfen mildert — kann aber jedenfalls nicht im Gestein liegen, da die Töne dann am reinsten und deutlichsten sind, wenn ein freier Wasserstrahl in ein grosses Wasserbecken stürzt.«

Diese geschriebene Violinstimme ist erhalten. Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Der da stehende Titel lautet:

Sinfonia Pastorella.

Pastoral-Sinfonie

oder

Erinnerung an das Landleben.

|: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei* :|

Der 1. Satz ist überschrieben:

Angenehme heitre Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo.

Der 2. Satz:

Scene am Bach. Andante molto moto quasi Allegretto.

Der 3. Satz:

Lustiges Zusammenseyn der Landleute. Allegro.

Der 4. Satz:

Donner, Sturm. Allegro.

Der letzte Satz:

Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto.

Das waren also die ursprünglichen Ueberschriften. Die bei der Herausgabe gewählten weichen davon etwas ab. Reichardt, der bei der ersten Aufführung zugegen war, theilt (Vertraute Briefe, I, 256) ein mit dem obigen im Wesentlichen übereinstimmendes Programm mit.

XLI.

Skizzen zur Sonate Op. 22

treffen zusammen mit Arbeiten zu einigen Quartettsätzen.*) Sie betreffen den ersten, zweiten und vierten Satz der Sonate. Die zu den zwei ersten Sätzen können übergangen werden. Sie kommen theils der gedruckten Form nahe, theils gewähren sie in ihrer Abgerissenheit kein zusammenhängendes Bild. Interesse bieten einige Skizzen zum letzten Satz. Das Thema des Rondo hat einige Wandlungen durchmachen müssen, bis es seine endgiltige Form und den ihm eigenthümlichen graziösen Zug fand. Anfangs lautete es so:



dann so:



*) Vgl. den Artikel VII.

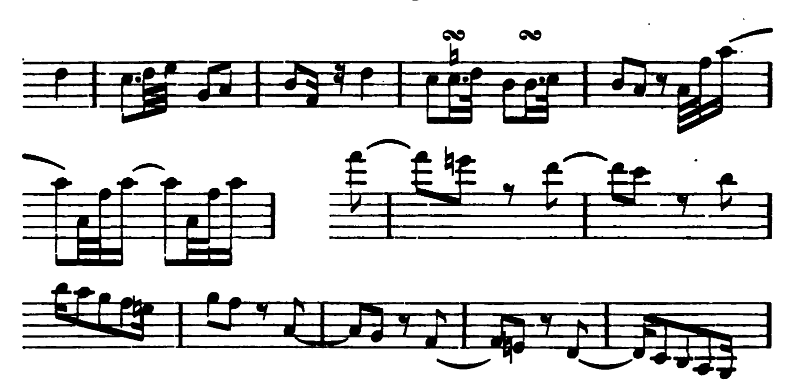


und später so:



u. s. w.

In einer Skizze zum Anfang des Zwischensatzes



macht sich im dritten Takt bei den Doppelschlägen eine ungenaue Bezeichnung bemerkbar, die auch in den Druck übergegangen ist.

Zwischen Entwürfen zum Rondo (in der Nähe der zuletzt mitgetheilten Skizzen) erscheinen Entwürfe



u. s. w.

zum ersten und zweiten Satz der Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll Op. 23. Es scheint, dass wir hier die ersten Entwürfe zur genannten Sonate vor uns haben und, da sie sich bald der endgiltigen Form nähern, dass Beethoven zur Composition der zwei Sätze wenig Zeit gebraucht hat.

Auf der ersten Seite des Bogens, der die erwähnten spätern Entwürfe zum Rondo in B-dur und die ersten Entwürfe zur Sonate Op. 23 enthält, findet sich eine Stelle von 6 Takten aus dem Adagio der Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17. Aus der Beschaffenheit dieser Stelle und aus der Handschrift ist zu entnehmen, dass Beethoven den Bogen ursprünglich zur Reinschrift der Sonate Op. 17 bestimmt hatte. Die Sonate wurde zum ersten Mal öffentlich gespielt am 18. April 1800 und kann, nach einer Mittheilung von Ferd. Ries (Notizen S. 82) nicht lange vor diesem Tage fertig gewesen sein. Daraus ergiebt sich, dass die Sonaten Op. 22 und Op. 23 im April 1800 noch nicht fertig waren. Die ersten Arbeiten zur Sonate Op. 22 treffen, wie anderwärts bemerkt, mit Arbeiten zu Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und 6 zusammen, gehören also wahrscheinlich dem Jahre 1799 an. Ende 1800 war die Sonate druckfertig. Die Jahre 1799 und 1800 sind also als ihre Compositionszeit anzunehmen. Die Sonate Op. 23 mag ganz dem Jahre 1800 angehören.*)

---

*) Zu verweisen ist auf den Artikel XXVII.

XLII.

Skizzen zu den Claviervariationen über ein Originalthema in G-dur.

Die vorhandenen Skizzen sind ganz in der Art, wie die zu andern ähnlichen Variationen. Beethoven schreibt das Thema nieder und deutet von den Variationen, theils in Noten, theils in Worten, nur die Anfänge oder die Art der Bewegung an.



Wie überall, so ist Beethoven bei der Ausführung auch diesem Entwurfe nicht ganz nachgekommen.

Der Anfang des Variationenthemas stimmt, was die Melodie betrifft, nicht in Betreff der Tonart, mit dem Anfang des ersten Zwischensatzes im Rondo der Sonate Op. 22 überein. Diese Uebereinstimmung führt uns auf eine Erscheinung, welche die Skizzen zu beiden Compositionen bieten. Die Skizzen zu den Variationen finden sich bei Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in G-dur (Op. 18 Nr. 2),



welche der endgiltigen Form ziemlich nahe kommen und also die Arbeit zu diesem Quartettsatz ihrem Ende ziemlich nahe zeigen. Einige der ersten Skizzen zum Rondo finden sich zwischen Entwürfen zum letzten Satz des Streichquartetts in B-dur (Op. 18 Nr. 6), in welchen die Arbeit zu diesem Quartettsatz noch in ihrem ersten Stadium begriffen erscheint.*) Das Quartett in G-dur ist von den sechs Quartetten Op. 18 der Entstehung, d. h. den ersten Entwürfen nach das dritte, das in B-dur entweder das fünfte oder das sechste. Vergegenwärtigt man sich nun noch, dass es Beethoven's Art war, an verschiedenen Stücken gleichzeitig oder abwechselnd zu arbeiten, dass mit dem Anfang einer Arbeit meistens die Fortsetzung oder Beendigung einer früher begonnenen Arbeit verbunden war, so kann man nicht zweifeln, dass zwischen der Niederschrift jener Skizzen zu den zwei Quartettsätzen, also auch zwischen der Entstehung jener zwei Clavierstücke nicht viel Zeit verfloss, dass hier eine Entlehnung Statt fand und

*) Vgl. die Artikel VII und XLI.

dass die Entlehnung wissentlich geschah. Von welcher Seite die Entlehnung ausging, ob von dem Variationenthema oder vom Rondo, ist schwer zu entscheiden. Beachtenswerth ist auch das Verhältniss der Tonarten der betheiligten Stücke. Die Skizzen zu den Variationen haben die Tonart der ihnen benachbarten Skizzen zum Quartett in G-dur, die zum Rondo die der sie umgebenden Skizzen zum Quartett in B-dur. Nach der Umgebung in der die Skizzen zu den Variationen erscheinen, ist das Jahr 1800 als die Compositionszeit derselben anzunehmen.

XLIII.

Die Musik zur »Weihe des Hauses«.

Bekanntlich hat Beethoven zu dem von Carl Meisl gedichteten Festspiel »Die Weihe des Hauses«, mit welchem am 3. October 1822 das Josephstädter Theater in Wien eröffnet wurde, ausser zwei neuen Stücken einen Theil der ungefähr 11 Jahre früher componirten Musik zu Kotzebue's »Die Ruinen von Athen« benutzt. Die zwei eigens zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt componirten Stücke waren die Ouverture in C-dur Op. 124 und ein ungedruckter Chor in B-dur (»Wo sich die Pulse« u. s. w.). Mit Hilfe der bisher bekannten Berichte, Briefe u. dgl. aus der damaligen Zeit lassen sich höchstens drei Stücke bezeichnen, welche aus den »Ruinen von Athen« hinüber genommen wurden. Welche Stücke aber sonst den »Ruinen von Athen« entnommen waren und in welcher Folge sämmtliche Stücke gebracht wurden, das ist noch nicht festgestellt worden. Die meiste Hoffnung, hierüber Aufschluss zu erhalten, war an die Erlangung des Textbuches geknüpft. Dieses ausfindig zu machen, ist gelungen, und es lassen sich nun mit dessen Hilfe bis auf einige Punkte, welche zweifelhaft bleiben, die Stücke der Reihe nach angeben, welche in der »Weihe des Hauses« vorkamen. Der Text findet sich gedruckt in dem von Carl Meisl herausgegebenen »Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. Zwölfter Jahrgang. Wien 1825.«

In den vorhandenen, zur »Weihe des Hauses« gehörenden Gesangstücken, nämlich im ersten Chor (»Folge dem mächtigen Rufe«), im Chor mit Tanz (»Wo sich die Pulse«) und dann in dem unter der Opuszahl 114 gedruckten Marsch mit Chor (»Schmückt die Altäre«), stimmt der Text, wie ihn Beethoven componirt hat, nicht ganz mit dem im Textbuch befindlichen überein. Ferner wird in einigen Berichten über die Aufführungen der »Weihe des Hauses«, statt des im Textbuch auftretenden Apollo, die Pallas oder Minerva genannt.*) Hieraus ist zu schliessen, dass Meisl den Text so hat drucken lassen, wie er ihn geschrieben hat und wie er ihn der Theaterdirection übergab, ohne die anlässlich der Aufführung vorgenommenen Aenderungen zu berücksichtigen. Dass jedoch die Textänderungen auf Beethoven's Musik im Ganzen, auf die Wahl und Zusammenstellung der Stücke Einfluss gehabt habe, lässt sich nicht voraussetzen. Wir lassen nun den Text, wie er in erwähntem Taschenbuch gedruckt ist, mit Anmerkungen begleitet, folgen.

Die Weihe des Hauses.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

Zum erstenmale aufgeführt den 3ten October 1823**), bei Eröffnung des K. K. priv. Josephstädter Theaters.

*) Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 berichtet u. A.: »Der Inhalt ist allegorisch . . . . In dieser Hinsicht erscheint Pallas dem vom Genius der Kunst begeisterten Mimen Thespis, ermuntert ihn . . . . Der Schutzgeist Oesterreichs führt sie zur Weihe . . . . Mlle. Kaiser wirkte als Pallas durch imposante Haltung.« Vgl. auch Schindler's Biogr. II, 6.

Die »Weihe des Hauses« wurde an vier aufeinander folgenden Abenden gegeben.

**) Schreib- oder Druckfehler. Es muss 1822 heissen.

Personen.

Apollo.
Thespis.
Ein Jüngling.
Ein Mädchen.
Die Grazie,
Der Tanz,
Das Lustspiel,
Die Satire,
Die Posse,
Die Parodie,
Das Melodram,
} personifizirt.
Priester.
Jungfrauen.

Erste Scene.

(Eine rauhe Gegend.)

Unsichtbarer Chor.*)

Folge dem mächtigen Rufe getrost!
Hieher! hieher!
Hier winket dir Friede, es winkt dir Trost.
Hieher! hieher!

---

*) Eine von Beethoven revidirte Abschrift des folgenden Chors befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Text lautet, abweichend von dem obigen: »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre! Hieher, hieher! Geschwunden sind die Jahre der Rache. Er ist versöhnt. Auf! Folge! Hieher, hieher!« Die Musik ist, abgesehen vom Text, von Note zu Note ganz dieselbe, wie die zum ersten Chor in den »Ruinen von Athen« (Tochter des mächtigen Zeus!). Dass der Chor in dieser Fassung nicht zu den »Ruinen von Athen« gehört, zeigen die Anfangsworte »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre!«, welche nicht an die in letzterem Stück auftretende Minerva gerichtet sein können. Die im Meisl'schen Text vorgenommenen Aenderungen sind zum grossen Theil aus musikalischen Gründen zu erklären. So eignen sich z. B. zu den drei Noten



Thespis

(kommt mit einem Karren, auf dem die Attribute des Lustspiels, des Schauspiels, des Gesanges und des Tanzes sichtbar sind).

Hieher rufen mich die Stimmen;
Ja — ich folg' euch wohlgemuth. —
Müsst' ich Ströme auch durchschwimmen,
Müsst' ich Felsen auch erklimmen,
Sucht' ich doch mein höchstes Gut, —
Eine heit're Ruhestätte,
Einen Tempel für die Kunst, —
Wo die Grossmuth und die Gunst
Sie zu ihren Schützern hätte.
Lang' irr' ich von Land zu Land;
Ueber unermess'ne Wogen
Bin ich bis an diesen Strand
Aus der Ferne hergezogen. —
Unsichtbare Führer schritten
Mir ermunternd stets voran;
Und der Hoffnung gold'ne Leuchte
Goss ein Licht auf meine Bahn.
Hier bin ich. — Doch was ich schaue,
Zeigt mir nicht der Reise Ziel.
Diese Gegend — diese rauhe —
Sah wohl nie der Künste Spiel.

---

die Worte »der Ehre« besser, als das Meisl'sche Wort »getrost«. Wo Beethoven den Meisl'schen Text beibehalten hat, da ist mitunter die Textunterlegung nicht glücklich, so z. B. bei folgender Stelle:



Diese Beispiele zeigen, dass Meisl bei Verfassung des Textes auf die vorhandene Musik Beethoven's nicht die gehörige Rücksicht genommen, oder, was auf Eins hinaus kommt, den vorliegenden Kotzebue'schen Text nicht genau genug nachgebildet hat. Die von Schindler (II, 7) mitgetheilte Aeusserung Beethoven's über Meisl: »Zum Meissel ist er gut, aber zum Bildner?!« — ist begreiflich. Erwähnte Abschrift ist zu Anfang mit »Nr. 2« bezeichnet. Nr. 1 war die Ouverture.

Nimmer weiss ich's mir zu deuten:
Meine Stimmen sind verhallt!
Soll ich bleiben? Vorwärts schreiten?

(Akkord.)

Zweite Scene.

Voriger. Ein blonder Götterjüngling aus einer lichten Wolke.

Thespis.

Welche göttliche Gestalt!
Kommst du, unbekanntes Wesen,
Meine Zweifel mir zu lösen?

Apollo.

Muthig kommst du hergezogen
Wohl aus einem fernen Haus,
Hast gekämpft mit Meer und Wogen,
Hast bestanden manchen Strauss.
Das Gefühl der Kunst im Busen
Trieb dich vorwärts immerdar;
Und dein Streben ward den Musen,
Den du huldigst, offenbar,
Und der Hoffnungssterne Schimmer
Leuchteten dir hell voran,
Und ich schützte dich ja immer
Bis zum Ziele deiner Bahn.

Thespis.

Find ich's hier?

Apollo.

Du willst verzagen? —
Wenig kennst du deine Kunst.
Diese Kunst aus grauen Tagen
Ist geschützt durch Göttergunst.
Gleich der Sonne dringt belebend
Sie durch jede Finsterniss,
Allerquickend — allerhebend —
Zaubert sie ein Paradies

Aus der unwirthbaren Wüste,
Aus der unbewohnten Küste.
Aus den Felsen lockt sie Blumen,
Melodie aus dem Gestein.
Selbst den Sturm macht sie verstummen.
Nachtigallen flöten d'rein. —

(Unter diesen von einer fernen Harmonika begleiteten Worten erhellt sich die Bühne mit einem rosigen Licht. Die rauhe Gegend verwandelt sich in eine reizende Landschaft, die Felsen in Rosenbüsche etc.).

Thespis.

Welche Wunder — nie geahnet —
Seh ich rings um mich erstehn?
Welch ein Gott hat mich gemahnet,
Muthig auf zu ihm zu sehn? —
Wer bist du, verklärtes Wesen, —
Selbst die Kunst?

Apollo.

— — *Ich bin Apoll!*

Thespis.

Tief in meiner Seele lesen (beugt die Knie)
Kannst du meiner Ehrfurcht Zoll.

Apollo.

Nicht sollst du die Kniee beugen,
Dieses ziemt dem Künstler nicht.
Freisinn — Kunstsinn sei ihm eigen;
Dann gelanget er an's Licht. —
Zwar bescheiden fühl' er immer
Seine Mängel in der Brust;
Stille stehen soll er nimmer, —
Vorwärts dringen stets mit Lust.
Nach dem Bessern muss er streben,
Bleibt sein Ziel gleich unerreicht.
Menschen ohne Seele kleben
Nur an dem, was nicht entweicht.

Wenn er dann mit regem Eifer
Nur das Bess're hat gesucht,
Wird des Neides gelber Geifer
Nie vergiften seine Frucht. —

Thespis.

Jedes Wort sei dem Gemüthe
Unzerstörbar eingeprägt, —
Und des Kunstsinns zarte Blüte
Werde treu von uns gepflegt. —
Doch vergieb die Frage immer:
Soll im menschenleeren Hain
Wohl die Kunst mit ihrem Schimmer
Dieses todte Land erfreu'n? —
Herzen will die Kunst bewegen,
Freude zaubern in die Brust;
Mitgefühl muss Künste pflegen, —
Dann gewähren Künste Lust.
Unbewohnt scheint diese Gegend;
Nenne mir den stolzen Strom,
Der, in Ruh sich fortbewegend,
Fest umgürtet diesen Dom?

Apollo.

Kennst du das Land,
Auf dem des Himmels Segen
Vom Anbeginne herrlich ruht?
Wo unter Traubenlast und Blüthenregen
Gedeihet Lust und Muth? —
Und das dem Adler gleich, der schützend es beschirmet,
Den Flug zur Sonne nahm, wenn auch die Hölle stürmet?
Kennst du den Strom, entsprungen deutschen Gauen,
Der deutschen Fleiss nach Stambul trägt,
Der dieses Landes blumenreiche Auen
Mit Muttersorge tränkt und pflegt, —
Der Ströme erster — der Nationen mild bewirthet —
Und der mein Oesterreich, wie seine Braut, umgürtet?

Kennst du die Stadt, an diesem Strom erbauet,
Die alte grosse Kaiserstadt,
Die einem Riesen gleich nach West und Süden schauet,
In der die Kunst noch Tempel hat? —
Die Donau ist der Strom, das Land mein Oesterreich,
Die Stadt das treue Wien — an jedem Vorzug reich!
Dahin — dahin —
Wo alle Künste blüh'n,
Sollst du, mein Zweifler, ziehen! —

Thespis.

Wohl erkenn ich die Aegide,
Unter der die Kunst gedeiht,
Wo der Kunstsinn, wo der Friede
Ihrer Zartheit Stützen beut,
Wo so manche zarte Pflanze
Sich zum Riesenbaum erstreckt,
Der jetzt in dem höchsten Glanze
Nur Bewunderung erweckt.
Doch, das eben macht mich zagen; —
Wie soll ich mit solchem Glanz
Unbescheid'nen Wettstreit wagen?
Ringen nach dem Ehrenkranz?
Unter Tempeln hehr und prächtig
Bauen ein bescheid'nes Haus?
Unter Künstlern stolz und mächtig
Wagen mich zum Kampf heraus?

Apollo.

Nicht mit Grossen sich zu messen,
Doch das Niedere zu verschmäh'n,
Magst du immer unvergessen
Eine Mittelstrasse gehn.
Ich will dir die Bahn bereiten,
Du betrete sie mit Muth!
Wo die Götter selbst dich leiten
Winket dir ein hohes Gut.

Deine Kräfte lass mich zählen,
Deine Mittel lass mich schau'n,
Dann will ich das Bess're wählen,
Selbst dir deinen Tempel bau'n.

Thespis.

Ernst sei der Weihgesang,
Den ich dir zur Prob' erkoren.

Dritte Scene.

Ein Jüngling und ein Mädchen (idealisch gekleidet, kommen klagend).*)
(Ruinen von Tempeln werden sichtbar.)

Thespis.

Denn in Fesseln liegt seit lang
Dort die Kunst, wo sie geboren.
Wo sie blühend heimisch war,
Seufzt sie nur noch aus Ruinen.
Eingestürzt ist ihr Altar,
Muss zum Götzenopfer dienen.
Bei den Galliern, bei Germanen
Fand sie gastliches Asyl.
Dieses Bild vor uns zu bauen,
Zeigt das kurze Zwischenspiel.

Apollo.

Mit beredten wahren Bildern
Zeigtest du mir den Verfall.
Doch nicht alles sollst du schildern
Aus der Zeiten Wogenschwall.

---

*) Hier wurde offenbar das Duett (Ohne Verschulden) aus den »Ruinen von Athen« eingelegt. Dass solches vorkam, geht aus den Berichten der Zeitungen hervor. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 sagt: »Wir können das treffliche Duett nicht übergehen, das von dem jungen griechischen Paar (Mad. Ney und Hrn. Kreiner) vorgetragen wurde.« Die Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1822 nennt (S. 660) »ein Duett in G-moll«. Auch Schindler spricht (II, 9) von einem »Duett zwischen Sopran und Tenor«.

Ewig wird die Kunst doch blühen,
Weil kein Schwert ihr Inn'res würgt.
Muss sie einen Schauplatz fliehen,
Ist's ein neuer, der sie birgt.
Bleiben wir in diesem Lande,
Das die Sonne mild erfreut,
Dem zum Segensunterpfande
Gott die reichsten Gaben leiht,
Wo so manches Edlen Wohnung
Gastlich sich den Künsten weiht,
Jedes Gute der Belohnung
Sich im reichen Maass erfreut,
Wo die Sittlichkeit die Weihe,
Tugend 's Bürgerrecht erwirbt,
Bei dem Volk, in dem die Treue
Für das Herrscherhaus nie stirbt.
Dieses Volk mit frohem Herzen, —
Frohsinn wohnt bei Sitte nur —
Dies vergnüg' mit Spiel und Scherzen,
Heimisch sei dir diese Flur.
Kommt herbei, Thaliens Sprossen,
Breitet eure Schwingen aus,
Zieht als freundliche Genossen
Ein in dieses neue Haus — (winkt).

Vierte Scene.

(Das Aeussere des Hauses.)

Vorige. Der Tanz und die Grazie (begleitet von ihrem Gefolge erscheinen tanzend.)

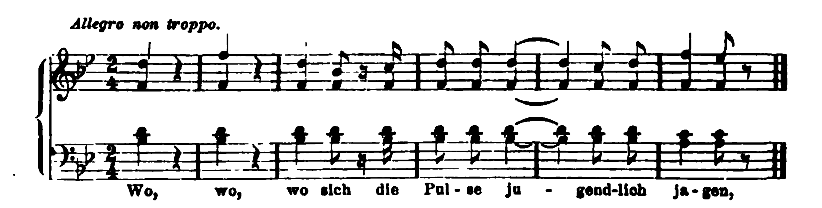
(Tanz, an dessen Ende sich alles gruppirt.)

Der Tanz.*)

Wo sich die Pulse
Jugendlich jagen,
Schwebet im Tanze
Das Leben dahin.

***) Eine revidirte Abschrift des folgenden Chores befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Anfang der Singstimmen lautet:**

Leicht ist die Freude,
Hüpfend die Jugend;
Frohsinn heisst tanzen,
Kriechen heisst Schuld.
Lasst uns im Tanze,
Das fliehende Leben
Neckend erhaschend,
Dem Drucke entschweben.
Ist es im Herzen
Arglos und jung,
Ist selbst das Streben
Zur Ruhe ein Sprung.



Der Text stimmt nicht ganz mit dem obigen überein. Zeile 4 bis 7 sind weggeblieben. Zwischen Zeile 22 und 23 sind die Verse eingefügt:

Lasset im Tanze
Glühendes Leben
Fröhlich entfalten
Mit heiteren Sinnen.
Jugend und Liebe —
Göttergefühle.
Jugend muss tanzen,
Ihr winket Freude.
Mögen die Alten,
Mögen sie schleichen,
Uns rufet Freude
Zu fröhlichen Tänzen.
Jugend und Frohsinn
Pflücken die Blumen,
Winden sie alle
Zu festlichen Kränzen.

Aufgeführt wurde der Chor, wohl zum erstenmal seit 50 Jahren, am 23. März 1873 in einem Gesellschafts-Concert in Wien.

Grazie.

Paart sich dem Tanze
Die Anmuth im Blicke,
In den Geberden
Die Grazie mild,
Wird es ein Bild
Des verschönerten Lebens.
Lasset uns tanzend
Blumen hier pflücken
Und mit Entzücken
Gönnern sie streu'n.

(Kurzes Solo, nachdem sich alles rechts gruppirt.)

Apollo.

Du Lustspiel sollst uns jetzt erscheinen,
Zu scherzen ist ja deine Pflicht.
Wenn Tanz und Grazie sich vereinen,
Verschmäh' auch die Posse nicht.

In einigen neueren Schriften wird der Chor als »Schlusschor« bezeichnet. Diese fälschliche Bezeichnung scheint von einer geschriebenen Notiz Leop. Sonnleithner's ausgegangen zu sein.

Beethoven schreibt am 27. Februar 1823 an Erzherzog Rudolph u. a.: »Dass E. K. H. mir aber allzeit gegenwärtig, beweisen die hier folgenden Abschriften einiger Novitäten, welche schon mehrere Monate für E. K. H. bereit gelegen.« Die übersandten Novitäten waren: der obige Chor, die Ouverture Op. 124 und der für Hensler, den Director des neuen Josephstädter Theaters, componirte Gratulations-Menuet (gedruckt bei Artaria und später bei Breitkopf & Härtel). Wir bemerken dieses, weil in den Briefsammlungen, welche den Brief Beethoven's aufgenommen haben, die Vermuthung auf andere Compositionen Beethoven's gelenkt wird und der Brief nicht die richtige Jahreszahl bekommen hat. — Die Abschrift der Ouverture ist von Beethoven's Hand überschrieben: »Ouverture zur Eröffnung des Josephstädter Theaters am 3ten Oktober 1823«, die des Chors: »Geschrieben gegen Ende September 1823 — aufgeführt am 3ten Oktob. im Josephstädt. Theater«, die der Menuett: »Gratulations Menuett von L. v. Beethoven im November 1823«. Beethoven hat allen drei Stücken eine falsche Jahreszahl (1823 statt 1822) beigesetzt. Der Schreibfehler ist zu erklären, wenn man annimmt, dass er die Abschriften um die Zeit überschrieb, als er sie dem Erzherzog schickte.

Fünfte Scene.

Vorige. Das Lustspiel (Arm in Arm) mit der Satire, mit der Posse und mit der Parodie (die halb einen ernsthaften, halb komischen Charakter darstellt). *)

Seht Thaliens Erstgebornen,
Fröhlich jauchzend steht er hier.
Ihre Liebe wird ihn spornen;
Streben wird er für und für,
Ihre Liebe zu erheitern,
Ihre Herzen zu erweitern.
Jeder Gram soll da entweichen,
Wo er seinen Zepter hebt.
Stirnen furchen, Haare bleichen
Soll kein Gram, da wo er lebt.

Satire.

Diese Geissel in der Hand
Will ich, die Satire, schwingen, —
Nicht verwunden, bessern nur,
Mit der Thorheit will ich ringen.
Mein Gebiet ist jede Flur,
Auf der irgend Menschen wohnen;
Sachen wohl, doch nie Personen,
Geisselt meine Laune nur.

Parodie.

Auch die ernsten Gestalten
Wandle ich zu Frohsinn um.
Lasst mich arglos immer walten,
Ich entweih' kein Heiligthum.
Scherzen will ich, verletzen nie,
Eure Sclavin Parodie.

*) Die folgenden Worte werden wohl vom »Lustspiel« gesprochen und mag solche Ueberschrift beim Druck vergessen sein.

Sechste Scene.

Das Melodram und der Gesang.

Apollo.

Melpomenens Hochgestalten
Wohnen zwar in Herrlichkeit
Dort, wo diese Kunst der Alten
Ihr den schönsten Tempel weiht.
Polyhymniens Gesänge
Wiegen, wie mit Zauberei'n,
In dem Dome süsser Klänge
Aller Hörer Herzen ein.
Doch das weiche Herz zu rühren
Durch der Wahrheit ernsten Schein,
Ist auch dir vergönnt. — Drum führen
Sie sich schwesterlich hier ein.
Von den Alpen tönen Lieder,
Aus der Hütte tönt der Sang.
Diese schallen hier auch wieder; —
Ohne Anspruch sei ihr Klang.
In des Busches grünen Grüften
Klagt die Nachtigall und flieht.
Doch in Gottes freien Lüften
Singt die Lerche auch ihr Lied.
Lass Gesang und Tanz sich einen,
Ernst paar' mit Frohsinnn sich —
Und dein Tempel soll erscheinen.
Folge und erkenne mich!

(Akkord.)

Siebente Scene.

(Ein prächtiger Tempel mit 4 Altären, in deren Fussgestell zu lesen ist: Lustspiel — Tanz — Melodram — Gesang, — mit Thaliens, Melpomenens, Terpsichorens und Polyhymniens Bildnissen geschmückt.)
Priester und Jungfrauen treten ein.

Priester.*)

Schmückt die Altäre!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind geschmückt.*

Priester.

Pflücket Rosen!

Jungfrauen.

— — — *Sie sind gepflückt.*

Priester.

Harret der Kommenden!

Jungfrauen.

— — — *Wir sind bereit.*

Alle.

Wir sind bereit.

Oberpriester.**)

Es wandelt schon das Volk im Feierkleide
Und füllt die Strassen und frohlockt.
Auch mich, den Greis, in dessen Eingeweide
Nun lange schon das träge Blut gestockt,

---

*) Der Text zum folgenden Chor ist bis auf zwei Zeilen, welche Meisl übersehen haben mag, dem Kotzebue'schen nachgeschrieben. In Beethoven's Composition, unter der Opuszahl 114 gedruckt, ist der Text weiter ausgeführt.

**) Die folgenden 16 Zeilen finden sich, wenige Wörter ausgenommen, gleichlautend bei Kotzebue. Selbstverständlich trat dazu auch das in den »Ruinen von Athen« (Partitur S. 59) unter der Ueberschrift »Musik hinter der Scene« vorkommende begleitende Instrumentalstück.

Auch mich hat heut die seltne hohe Freude
Dem nie verlass'nen Sorgenstuhl entlockt;
Und in dem schönen, frohen Augenblicke
Griff ich noch einmal nach bestaubter Krücke.
Und sieh! Wie mich der Kindheit Träume wiegen,
Erkenn' ich kaum die alte Vaterstadt;
Palläste sind mit Pracht emporgestiegen,
Wo einst der Knabe öden Sand betrat.
Das Gute musste sich zum Schönen fügen,
Es keimte überall die reiche Saat;
Sie schoss empor in tausend üppigen Halmen,
Sie steht beschattet von den Friedenspalmen.

Recitativ.*)

Mit reger Freude, die nie erkaltet,
Wird uns die Zukunft offenbar;
Denn wo mit hohem Ernst die Muse sittlich waltet,
Da opfert auch der Weise gern auf ihrem Altar.
Was, mit dem Schicksal kämpfend, grosse Seelen litten,
Das hat Melpomene uns warnend aufgestellt,
Indess Thalia, wachend über die Sitten,
Zu ernsten Lehren muntern Spott gesellt.
Wohlthätig wirkt der Musen geistig Spiel;
Der Sterblichen Verehrung ist ihr Ziel.

Chor.

Wir tragen empfängliche Herzen im Busen,
Wir geben uns willig der Täuschung hin.
Drum weilet gern, ihr holden Musen,
Bei einem Volke mit offenem Sinn.

---

*) Von hier an bis zu den Worten »Er ist's, wir sind erhört« ist der Text, einige Zeilen ausgenommen, welche verändert sind, gleichlautend bei Kotzebue. Das dazu gehörende Musikstück war also das in den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) unter Nr. 7 vorkommende Recitativ mit Arie und Chören.

Oberpriester.

Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren,
Durch eines Volkes fromme Bitten bewegt,
O, so erhebt sich zwischen diesen Altären
Sich noch ein dritter, der sein Bildniss trägt.
Der Schutzgeist dieses Reiches zeige,
Uns schirmend, sich — mit seiner Huld!

Apollo.

O Vater Zeus! gewähre ihre Bitte!

(Donnerschlag. In der Mitte steigt auf einem Prachtaltare Oesterreichs Genius empor, kennbar an den Farben und an der Aufschrift des Altars — Oesterreichs Schutzgeist, sich stützend auf das Wappenschild von — — —. Dieses ist von grünen Lorbeerzweigen umwunden. Zu seinen Füssen ruht ein schlummernder Löwe, auf dem ein Adler seine Fittige ausbreitet. Der ganze Tempel wird plötzlich transparent. Opferflammen entzünden sich.)

Chor.

Er ist's! Wir sind erhört!

Apollo.

Beschirmt von der mächtigen Aegide,
Die wir vor uns mit süsser Liebe schaun,
Komm in das tiefbewegte Herz der Friede!
Ihm und der Gönner Huld kannst du vertraun.
Das Gute zu erringen, niemals müde,
Musst du mit Kraft an der Vollendung bau'n,
Und Schwächen, die sich in dem Baue finden,
Mit festem Sinn, mit Starkmuth überwinden.
Ihr alle aber, die ihr hier im Stillen
Den Weihaltar der Künste treu umsteht,
Vernehmt durch mich der Götter festen Willen
Und den Beschluss, der hier an euch ergeht:
Sie wollen eure Wünsche all' erfüllen,
Erhören euer inneres Gebet,
Den Ruhm des Vaterlandes euch erhalten;
Die Künste werden dann wohl nie veralten.

Chor.*)

Heil unserm Kaiser! Heil! Heil!
Vernimm uns, o Gott!
Dankend schwören wir auf's Neue
Alte österreichische Treue
Bis in den Tod!

(Grosses Tableau.)

Die zur »Weihe des Hauses« gehörenden Stücke waren auf Grund des Textbuches und mit Einschluss der Ouverture, welche unmittelbar vor dem Vorspiel gespielt wurde, der Reihe nach folgende:

1) Ouverture in C-dur Op. 124,
2) erster Chor aus den »Ruinen von Athen« mit verändertem Text,
3) Duett aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 32),
4) Chor »Wo sich die Pulse« (ungedruckt),
5) Marsch mit Chor Op. 114 (Umarbeitung der 6. Nummer der »Ruinen von Athen«),
6) Musik hinter der Scene aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 59),
7) Recitativ, Chor und Arie mit Chor aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) und
8) Schlusschor aus den »Ruinen von Athen«.

Von diesen 8 Nummern sind 6 den »Ruinen von Athen« entnommen. Von den zur letzteren Musik gehörenden Nummern fehlen, ausser der Ouverture, zwei: der Derwischchor und der türkische Marsch. Wären diese dabei, so bestände die Musik zur »Weihe des Hauses« aus 10 Nummern. Nun giebt Beethoven selbst 10 Nummern als Bestand dieser Musik an. Er schreibt am 6. October 1822 an seinen Bruder Johann in einem die »Weihe des Hauses« betreffenden Briefe: »Ausser den

*) Die folgenden Schlusszeilen sind denen Kotzebue's nachgebildet. Die dazu tretende Musik war also der Schlusschor aus Beethoven's »Ruinen von Athen«.

2 Nummern die sie (die Verleger Steiner u. Comp.) schon haben, sind noch 8 Nummern: die Ouverture und 7 andere Nummern«. Später bemerkt er, dass in der »Weihe des Hauses« ausser der Ouverture »2 Nummern bloss Instrumentalmusik« vorkommen. Diese Zahl 10 kann nur durch Heranziehung des Derwischchores und des türkischen Marsches voll gemacht werden. Andere Stücke sind nicht vorhanden. Durch den türkischen Marsch würden auch die »2 Nummern blos Instrumentalmusik« vollständig werden. Das Textbuch kann uns wegen der Einfügung der Stücke keine Schwierigkeiten machen. Sie würden, ähnlich wie in den »Ruinen von Athen«, nach dem Duett zwischen dem Griechen und der Griechin einzulegen sein. Wo Griechen sind, durften Türken nicht fehlen. Das Bild von dem gedrückten Zustande der Griechen, das Thespis dem Apollo vorführt, würde, ohne einen Einblick in die türkische Wirthschaft zu geben, nicht vollständig. So weit hat unsere Vermuthung einen sichern Boden, ja, sie steigert sich zur Gewissheit. Es machen sich aber einige andere Dinge geltend, die das Eine oder Andere in Frage stellen. Wir rechnen hierzu den im Textbuch am Schluss der 1. Scene vorgeschriebenen »Akkord« und die in der 2. Scene geforderte Begleitung »einer fernen Harmonika«. Ob Beethoven diese Begleitung componirte und ob sie verloren gegangen ist, ob sie vom Theaterdirector besorgt wurde, ob sie wegfiel u. s. w. — das muss dahingestellt bleiben. Bedenken kann auch eine alte Abschrift des Chors »Wo sich die Pulse« machen, in welcher dieses Stück mit No. 4 bezeichnet ist, eine Bezeichnung, welche nur passt, wenn Derwischchor und türkischer Marsch, aber auch jener vorgeschriebene »Akkord« und die Begleitung der Harmonika wegfallen. Alle Bedenken könnten vielleicht gehoben werden, wenn sich der alte Theaterzettel vorfände.

Schindler erzählt (Biogr. II, 7), Beethoven habe im September 1822, als der neue Chor (»Wo sich die Pulse«) vollendet und nun eine Ouverture zur »Weihe des Hauses« zu schreiben war, auf einem Spaziergange zwei Motive zu einer Ouverture notirt, von denen das eine im freien, das andere, ein Fugen-Motiv, im strengen und zwar im Händel'schen Styl auszuführen

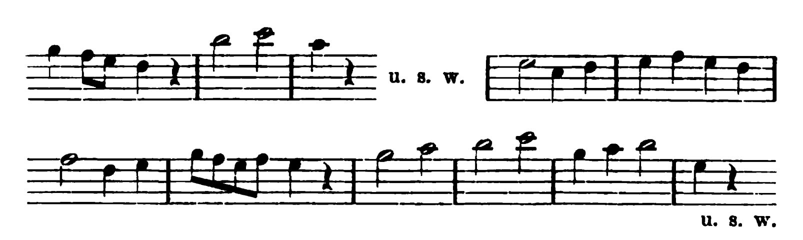
sei; auf Beethoven's Frage habe er (Schindler) den Wunsch geäussert, das letztere Motiv ausgeführt zu sehen, und Beethoven habe auch dieses Motiv der Ouverture zu Grunde gelegt. Diese Erzählung ist glaublich. Sie findet, was das Wesentliche betrifft, ihre Bestätigung in den Skizzen.

Das erste Stück von der Musik zur »Weihe des Hauses«, das Beethoven in Angriff nahm, war der Chor »Wo sich die Pulse«. Zwischen den Skizzen zu diesem Chor erscheinen Ansätze zu einer Ouverture, welche Beethoven verworfen hat und von denen einer so



lautet; ferner Andeutungen verschiedener Art, welche auf eine Beschäftigung mit dem Text zur »Weihe des Hauses« schliessen lassen. Nach Beendigung des Chors kommen Arbeiten zu einer Ouverture in C-dur. Zwischen einer Anzahl von unzusammenhängenden Stellen, zu denen folgende nur auf den Einleitungssatz der Ouverture zu beziehende Entwürfe gehören,





erscheint ein längerer Entwurf,



Viol. in 8va c. B.












cresc.
8va
f

p

forte

u. s. w.

aus welchem zu ersehen ist, dass der jetzige Einleitungssatz der Ouverture Op. 124 mit einem uns unbekannten Hauptsatz verbunden werden sollte. Das war also die zuerst geplante Ouverture. Das dem Hauptsatz zu Grunde liegende Thema hatte anfangs, in einer abgebrochenen Skizze eine etwas andere Fassung.



Beethoven lässt nun die Arbeit zu diesem Hauptsatz liegen, nicht aber die zu jenem Einleitungssatz. Eine neue Arbeit macht sich bemerkbar. Es wird ein neues Thema aufgestellt,

in dem wir alsbald das Thema des Allegro-Satzes der Ouverture Op. 124 erkennen. Einige von den ersten Versuchen, welche Beethoven mit diesem Thema angestellt hat, mögen hier stehen.



Später zeigen sich Andeutungen zur Durchführung des Themas. Der Einleitungssatz zur früheren Ouverture wurde mit hinüber genommen zur neuen Arbeit, und so hat die Ouverture Op. 124 einen Einleitungssatz bekommen, der ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt war.

XLIV.

Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch ist für die Geschichte der Oper »Leonore« in ihrer ersten Bearbeitung (vom Jahre 1805) von Wichtigkeit. Der erste, der diese Wichtigkeit erkannt und in diesem Sinne, wenn auch kürzer, als es hier geschehen soll, darüber berichtet hat, ist Otto Jahn.*) Das Skizzenbuch ist zum grössten Theil angefüllt mit Arbeiten zu den letzten Stücken des ersten und zu allen Stücken des zweiten Aktes jener Oper. Es bildet, wie es vorliegt, einen starken Band in Querformat mit 346 Seiten und mit 16 Notenzeilen auf der Seite. Ursprünglich bestand es aus zwei, genauer gesagt: aus dem zweiten und dritten von vier ihrem Inhalt nach zusammengehörenden Skizzenbüchern, von denen das erste, das Arbeiten zum ersten Drittel der »Leonore« enthalten haben muss, und das vierte, in dem die in dem vorliegenden Buch nicht beendigte Arbeit zum zweiten Finale und zur Ouverture fortgesetzt sein muss, verloren gegangen sind. Beim Binden des Buches sind Blätter verbunden worden und sind Blätter hinein gerathen, die nicht dazu gehören. Richtig gebunden und mit Auschluss der nicht dazu gehörenden Blätter würden die Seiten so aufeinander folgen: Seite 23—26, 1—22, 27—182, 187—198, 203—338. Zwischen Seite 26 und 1 fehlen Blätter. Die zwischen S. 182 und 187, ferner die zwischen S. 198 und 203 liegenden Blätter gehören nicht zum Skizzenbuch und sind hier

*) »Gesammelte Aufsätze über Musik«, S. 242 f.



von einer Betrachtung ganz auszuscheiden. Auch die letzten vier Blätter (S. 339 bis 346) gehören nicht zum eigentlichen Bestande des Skizzenbuches. Da sie jedoch Aufzeichnungen und Andeutungen zu Aenderungen enthalten, die nachträglich an mehreren Stücken der »Leonore« vorgenommen wurden, so können sie in unserer Betrachtung nicht übergangen werden. Das eigentliche Skizzenbuch, das also mit Seite 23 beginnt und mit Seite 338 aufhört und in dem die bezeichneten Blätter als nicht vorhanden zu betrachten sind, ist auf Grund einiger Erscheinungen, die theils bei der Beschreibung eines andern Skizzenbuches zur Sprache gebracht sind*) und denen wir theils hier begegnen werden, zum grössten Theil in das Jahr 1804 zu setzen.

Der Besitzer des Skizzenbuches ist Ernst Mendelssohn Bartholdy in Berlin.

Aus einigen Skizzen geht hervor, dass die Oper nach dem Textbuch, welches Beethoven bei seiner Arbeit in Händen hatte, aus 2 Akten bestand. Aufgeführt wurde sie zuerst in 3 Akten. Wir folgen der Eintheilung in 2 Akte, und das ist dieselbe Eintheilung, welche bei der Aufführung der Oper in ihrer zweiten Bearbeitung (im Jahre 1806) gemacht wurde.

Abgesehen von nachträglichen Aenderungen u. dgl. hat Beethoven die Gesangstücke der Oper in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch v. J. 1805 stehen.

Bei Skizzen, welche sich auf ganze Abschnitte des Textes oder auf ganze Stücke erstrecken und welche sich oft lange fortspinnen, hat Beethoven in der Regel nur die obere Hälfte einer Seite benutzt. Diese Art des Skizzirens hatte ihren guten Grund. Die leer gebliebene untere Hälfte war zur Aufnahme späterer Aenderungen bestimmt.

Erinnert kann noch daran werden, dass eine vollständige Partitur der ersten Bearbeitung der Oper nicht vorhanden ist. Wir sind auf die zwei vergriffenen, von Beethoven selbst herausgegebenen Clavierauszüge der zweiten Bearbeitung, auf

*) »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.« Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1880.

den von O. Jahn herausgegebenen Clavierauszug und auf einige zerstreute Ueberlieferungen und Schriftstücke beschränkt.

Wir nehmen die Skizzen so viel als möglich in chronologischer Ordnung vor, beginnen also mit Seite 23.

Zuerst ercheinen (S. 23) Entwürfe zum Duett zwischen Leonore und Marzelline im ersten Akt der »Leonore« (»Um in der Ehe froh zu leben«). Die Entwürfe gelten nur einzelnen Stellen des Textes und kommen der gedruckten Fassung wenig nahe. Eine grössere Skizze kommt nicht vor. Beethoven muss die Arbeit an einem andern Orte und wahrscheinlich auf im Skizzenbuche fehlenden Blättern fortgesetzt haben. Später (S. 68) erscheint eine Skizze, aus der hervorgeht, dass das Duett (in seiner ursprünglichen Gestalt) inzwischen fertig geworden war. Die Skizze ist »fine« überschrieben und bezieht sich auf den von der letzten Wiederholung des Hauptthemas beginnenden Schluss.

Es folgen nun Arbeiten zum ersten Finale. Zuerst kommen (S. 24) einige abgebrochene Entwürfe



zum Anfang des Gefangenen-Chors. Eine Aehnlichkeit mit der gedruckten Fassung haben sie nicht. Ein darauf folgender Entwurf



kommt derselben insofern näher, als die Anfangsworte eine Secunde höher wiederholt werden. Die daneben angedeutete Begleitung beweist, dass Beethoven noch nicht an das jetzige Begleitungsmotiv dachte, von dem bekannt ist, dass es früher zum Anfang des letzten Satzes des Clavierconcertes in G-dur verwendet werden sollte.*) Die nun folgenden Skizzen bringen es. Beethoven schreibt (S. 25) folgenden Anfang,



und nicht weit davon ist das Begleitungsmotiv



angedeutet. Es folgen einige grössere Skizzen, die sich der gedruckten Fassung immer mehr nähern. Einige Schwierigkeit scheinen die Worte »in freier Luft« u. s. w. gemacht zu haben. Man sehe hier (S. 26) den Anfang der ersten Skizze



*) Siehe »Beethoveniana« S. 13.

und dann (S. 4 und 22) diese Stellen aus der zweiten und dritten Skizze.*)



Bevor der Gefangenen-Chor in den Skizzen fertig war, wurden auch die folgenden Auftritte des Finale angefangen. Zuerst erscheinen (S. 32 bis 37) der Reihe nach kleine, zusammenhangslose Entwürfe zu den Worten: Erst hat er mich gelobet — Ich bin es nur noch nicht gewohnt — Wir müssen gleich zum Werke schreiten — Ich soll das Grab des Gatten graben — Heute, noch heute? — So säumen wir nun länger nicht — Dann gehen wir schon beide — Entfernt euch jetzt u. s. w. Beethoven hat einen Theil dieser Bröckel in eine grosse Skizze (S. 38 bis 44) aufgenommen, welche so anfängt



und bei den Worten »Ja wir gehorchen schon« abbricht. Eine Uebereinstimmung mit dem Druck zeigt sich nur bei einzelnen Stellen in der ersten Hälfte der Skizze. Die zweite Hälfte

*) Die in obiger Wiedergabe beigefügten Kreuze zeigen den Ort des Eintritts der ausgezogenen Stellen an.

hat das Auffallende, dass in ihr im Ganzen derselbe Modulationsgang beobachtet ist, wie im Druck. Sowohl Skizze als Druck bringen die ersten Worte des zweiten Auftritts »Wir müssen gleich zum Werke schreiten« in Es-dur, die letzten Worte »Wir folgen unsrer strengen Pflicht« ebenfalls in Es-dur, die ersten Worte des folgenden Auftritts »O Vater, eilt!« in C-moll, und die letzten Worte »Ja wir gehorchen schon« auf der Dominante von D-moll. Die Themen oder Melodien aber, welche diesen Worten gegeben sind, lauten in der Skizze ganz anders als im Druck. Da nun die Hauptpunkte jenes Modulationsganges auch in den nächstliegenden Skizzen beibehalten werden, so kann man wohl fragen, ob das absichtlich und mit Rücksicht auf den verschiedenen Charakter der Tonarten geschah, oder nicht.

Es hat etwas Mühe gekostet, für die Worte »Noch immer zaudert ihr« u. s. w., mit denen Pizarro den letzten Auftritt des Finale eröffnet, den geeigneten Ausdruck zu treffen. Die verschiedensten Ansätze finden sich dazu. In der vorhin erwähnten grossen Skizze lautet die Stelle





anders, als in einigen später folgenden Skizzen, z. B. in dieser (S. 78),





wo die den ersten Worten gegebene Melodie sich mehr für einen plaudernden Buffo eignet, als für einen Gebieter und Wütherich, wie Pizarro es ist. Auch zu den Vorspielen, welche Pizarros Kommen begleiten, und zu den Worten, mit denen er sich etwas später an die Soldaten wendet, finden sich die verschiedensten Ansätze. Einmal (S. 56)



wird Pizarros Solo durch ein marschartiges Vorspiel und gleich darauf, zwei Zeilen später,



mit abgebrochenen Läufen eingeleitet.

Viele Stellen des Finale haben im Skizzenbuch ihre gedruckte Fassung gefunden. Zu den Ausnahmen gehört eine Stelle, bei der wir an eine Erzählung Schindler's erinnert werden. Derselbe berichtet (Biogr. I. S. 132), Beethoven habe, um den Sänger Meier, der 1805 den Pizarro gab, von seinem

grossen Selbstvertrauen zu curiren, eine Stelle in seiner Rolle angebracht, die an sich leicht, aber deshalb schwer zu singen war, weil jede zu singende Note von den mitgehenden Streichinstrumenten mit einem langen Vorschlag der Secunde begleitet war, und es sei denn auch der Sänger durch diese »spanischen Reiter« aus dem Sattel gehoben worden. Schindler giebt seine Quelle nicht an. Augenzeuge konnte er nicht sein. So wie die Stelle im Skizzenbuch (S. 56) lautet,



u. s. w.

konnte der Sänger nicht irre geführt werden, denn da hat auch die Singstimme die Wechselnoten, die im Druck nur die Begleitung hat. Da nun die gedruckte Version nicht im Skizzenbuche vorkommt, so beruht sie offenbar auf einer spätern Aenderung, und insofern kann Schindler's Erzählung glaublich erscheinen. Wir glauben aber, dass Beethoven einen andern und zwar einen künstlerischen Grund zur Aenderung gehabt hat und dass er die widerhaarigen Noten für den unbeugsamen Charakter Pizarros geeignet hielt; denn wie wäre es sonst zu erklären, dass er die Stelle so drucken liess, wie er sie angeblich des Sängers wegen änderte.

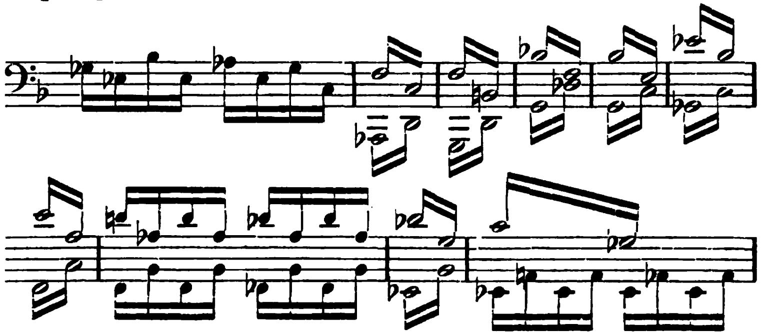
Zwischen den Skizzen zum Finale kommen vor: Arbeiten zum zweiten Satz der Sonate in F-dur Op. 54, zum Tripelconcert Op. 56, zur ersten Hälfte des letzten Aufzugs der »Leonore« von der Introduction an bis zum Quartett, ferner zur Arie Marzellinens und zu Rocco's Arie im ersten Aufzug der »Leonore«. Wir nehmen diese Stücke der Reihe nach vor.

Zum letzten Satz der Sonate Op. 54 entwirft Beethoven (S. 8 bis 10) eine ziemlich grosse Anzahl zusammenhangsloser Stellen, in deren Reihe das Hauptmotiv und andere benutzte Motive zum Vorschein kommen. Dann folgt (S. 12, 13 und 18 bis 21) eine auf den ganzen Satz sich erstreckende Skizze; in welche jene einzelnen Stellen grösstentheils aufgenommen sind. Die Skizze entspricht bis auf einige Stellen der ge-

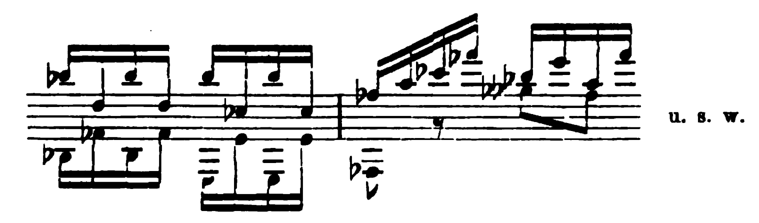
druckten Form. Zu Anfang ist als Tempo: »Moderato«, später (da wo jetzt »Più allegro« steht): »Presto« angegeben. Der zweite Theil wird nicht wiederholt. Andere bemerkenswerthe Abweichungen von der gedruckten Form finden sich bei zwei Stellen. Die erste Abweichung betrifft den ziemlich im Anfang des zweiten Theils vorkommenden chromatischen Bassgang. Derselbe ist in der Skizze*)



länger als im Druck. Vielleicht ist der Grund der Kürzung eben in jener Länge und der damit verbundenen Einförmigkeit zu suchen. Die zweite Abweichung betrifft einen gegen die Mitte des zweiten Theils vorkommenden Gang, dessen ursprüngliche Fassung



*) In obiger Wiedergabe ist die fortgehende Figuration der rechten Hand gekürzt und deren harmonischer Kern, so weit er anzugeben ist, durch Ziffern angedeutet.



zwar im Druck nicht gekürzt, aber doch zu Gunsten einer grösseren Reichhaltigkeit seines figurativen Inhalts geändert wurde. Beethoven hat dadurch, dass er ein aus dem Hauptthema gewonnenes, etwas später deutlicher auftretendes Motiv heranzog, die Stelle mehr in Verbindung mit ihrer Umgebung gebracht. Aus der Stellung, welche die Skizzen zum Sonatensatz haben, geht hervor, dass der Satz begonnen und beendigt wurde, bevor der Gefangenen-Chor fertig war.

Bevor der Sonatensatz in den Skizzen fertig war, wurde auch am zweiten Satz des Tripelconcertes Op. 56 gearbeitet. Auch diese Arbeit beginnt (S. 14) mit der Aufzeichnung kleiner, unzusammenhängender Stellen. Die meisten derselben sind auf die Bildung des Themas, einige auf die Ueberleitung zum dritten Satz gerichtet. In einer bald darauf (S. 15) erscheinenden grösseren, auf den ganzen Satz sich beziehenden Skizze



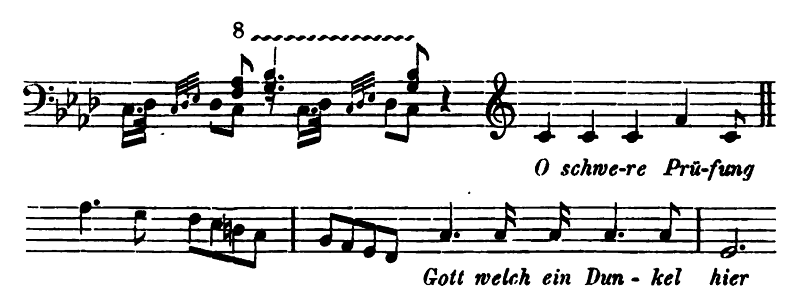
finden wir die meisten von jenen durcheinander stehenden Stellen in richtiger Folge und etwas verändert wieder. Beethoven hat in der Skizze dem Satze vier einleitende Takte gegeben, die im Druck weggeblieben sind. Die Melodie weicht an mehreren Stellen von der gedruckten Form etwas ab. In später (S. 140, 199, 206, 306) vorkommenden Skizzen, von denen eine mit »Adagio« bezeichnet ist, wird die gedruckte Form nahezu erreicht.

Ueber die Skizzen zu den zwei andern Sätzen des Tripelconcertes, die das Skizzenbuch (S. 17, 69, 97, 214 u. s. w.) bringt, ist wenig zu sagen. Bemerkenswerth ist nur, dass Beethoven daran dachte, eine Cadenz eigener Art im letzten Satz anzubringen. Nach einer Skizze (S. 142) sollte es eine »Cadenza fugato« über oder mit einem »Point d'orgue« werden. Eine andere Aufzeichnung (S. 214), die uns aber nicht ganz verständlich ist, lautet:

Cadenza im Rondo colli stromenti di fiatto sempre sostenendo come una fantasia.

Aus der Stellung sämmtlicher Skizzen zum Concert geht hervor, dass es noch nicht fertig war, als Beethoven am zweiten Finale der »Leonore« arbeitete.*)

Aus den Skizzen zum Anfang des zweiten Aufzugs der Oper ergiebt sich, dass ursprünglich gleich mit dem Recitative Florestans begonnen werden sollte. Erst später kam Beethoven auf den Gedanken, demselben eine kurze Introduction vorhergehen zu lassen. Einige der ersten Skizzen zum Recitativ finden sich hier (S. 87).



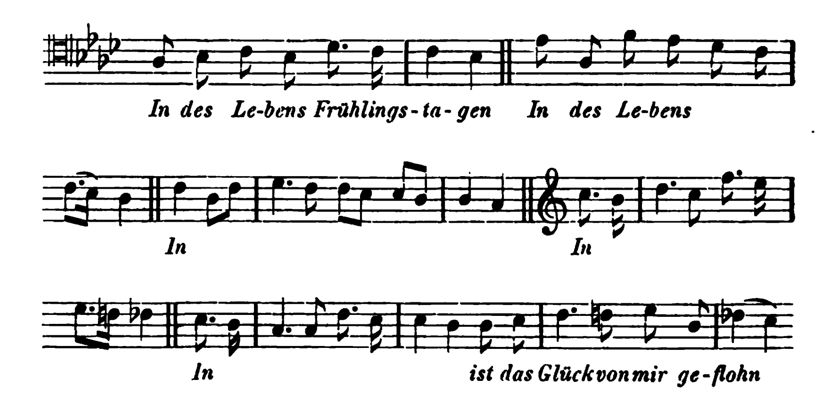
Wie man hier sieht, sollte ein jetzt nur in der Introduction verwendetes Motiv ursprünglich im Recitativ vorkommen. Aus sämmtlichen Skizzen, sowohl zum Recitativ als zur Introduction,

*) Das Concert wurde begonnen 1803 und erschien 1807.

lässt sich kein Ganzes herstellen, und in ihnen wird, abgesehen von zwei Instrumental-Motiven, von denen eines in der vorhin gebrachten Skizze zu finden ist, keine Uebereinstimmung mit den gedruckten oder überhaupt bekannten Bearbeitungen erreicht. Wenn aus den vorkommenden Skizzen eine Bearbeitung hervorging, so ist letztere verloren gegangen. Als sicher müssen wir annehmen, dass die Bearbeitung, welche als die älteste gilt und aus der O. Jahn in seinen Aufsätzen über Musik (S. 252) ein Stück mittheilt, später und nicht vor 1805 entstand.

Sehr zahlreich sind die Skizzen zur Arie Florestans. Diese Arie sollte, wie sich aus dem Skizzenbuche ergiebt, ursprünglich aus drei Theilen bestehen.

Der erste Theil der Arie ist in etwas kürzerer Gestalt, als er im Skizzenbuch erscheint, in die Clavierauszüge übergegangen. Er hat viel Mühe gekostet. Die Arbeit wird mit einer grossen Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen begonnen und in grösseren, zusammenhängenden Skizzen fortgesetzt. Von den kleinen und sich nur auf die Anfangsworte beziehenden Skizzen sind diese (S. 82 und 86)



einige der ersten. In der letzten von diesen Skizzen scheint der Anfang der gedruckten Melodie nahezu gefunden zu sein. In Wirklichkeit ist er es aber noch lange nicht; denn Beet-

hoven fängt an zu schwanken und kommt bei seinen Versuchen auf ganz andere und unbekannte Fassungen. Dem Anfang einer solchen fremden Melodie werden wir später begegnen.

Der zweite Theil sollte ein »Moderato« in F-dur mit obligater Flöte werden und diese Textworte

Ach, es waren schöne Tage,
Als mein Blick an deinem hing,
Als ich dich mit frohem Schlage
Meines Herzens fest umfing!

bekommen. Er ist nicht in den Druck übergegangen. Wir setzen den Anfang einer Skizze (S. 107) her.



Der dritte Theil, wie er im Skizzenbuche vorkommt, stimmt den Noten nach im Ganzen genommen mit dem zweiten Theil der Arie in der Bearbeitung vom Jahre 1806 überein, nicht aber dem Text nach, denn dieser beschränkt sich im Skizzenbuch auf die Worte:

Mildre, Liebe, deine Klage,
Wandle ruhig deine Bahn.
Sage deinem Herzen, sage:
Florestan hat recht gethan.

Eine Skizze (S. 158) beginnt so:

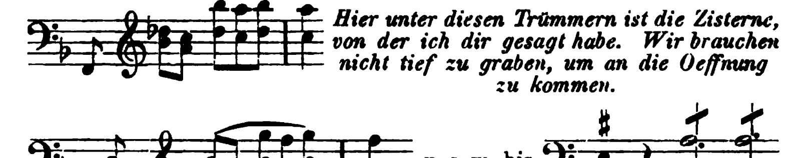


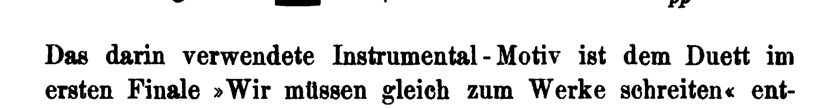
Auf den ersten Blick muss man der Ansicht werden, dass die Melodie sich für den Text, zu dem sie erfunden ist, mehr eignet, als für den, den sie im Druck bekommen hat.

Von dem Vorhandensein eines Manuscriptes, in dem die Arie in der projectirten dreitheiligen Gestalt ausgeführt ist, ist nichts bekannt worden. Dass dieselbe in den Skizzen ganz liegen geblieben sei, ist nicht gut denkbar. Wenn Beethoven später durch Gründe zu einer andern, kürzeren Fassung veranlasst wurde, so können das nur solche gewesen sein, die mit der Darstellung oder Aufführung zusammenhingen. Es konnte geltend gemacht werden, dass ein aus einem Recitativ und einer so langen Arie bestehender Sologesang der Rolle des bis auf den Tod geschwächten Florestan nicht gemäss sei und die Handlung unnöthig aufhalte. Andeutungen zu einer Kürzung und zu einer andern, als zu jener dreitheiligen Fassung der Arie finden wir im Skizzenbuche, so weit wir es hier zu betrachten haben, nicht. Die von Ferd. Ries (Biogr. Nachrichten S. 105) mitgetheilte Erzählung Röckel's, der 1806 den Florestan gab, die Arie hätte »bei der ersten Bearbeitung mit dem Adagio im $\frac{3}{4}$-Takt aufgehört«, der Sänger habe vier Takte hindurch das hohe F auszuhalten gehabt u. s. w., bestätigt sich nicht. Wenn an dieser Geschichte etwas Wahres ist, so kann dasselbe nur auf eine spätere Bearbeitung bezogen werden.

Der Arie Florestans sollte ein Melodram folgen. Dasselbe findet sich (S. 320) vollständig entworfen vor. Hier der Anfang.

Rocco: (setzt seine Laterne auf die Höhe des Vorsprungs, und das Theater erhellt sich zur Hälfte.)





Das darin verwendete Instrumental-Motiv ist dem Duett im ersten Finale »Wir müssen gleich zum Werke schreiten« entnommen.*)

Von Interesse ist auch ein Entwurf (S. 311),**)



*) Die Clavierauszüge haben das Melodram nicht.

**) In obiger Wiedergabe ist der Entwurf an mehreren Stellen gekürzt.



der alle Stücke vom Anfang des Aktes an bis zum Duett zwischen Leonore und Rocco im Zusammenhang zeigt. Die Introduction, welche die Skizze zu Anfang bringt, ist sehr kurz und lautet anders als in früheren Skizzen. Florestans Arie hat die dreitheilige Form. Die fremde Melodie, welche die ersten Worte des ersten Theils der Arie bekommen haben, ist auch in andern Skizzen gepflegt worden.

Beim Duett zwischen Leonore und Rocco hat Beethoven einen ziemlich langen Weg machen müssen, um einen den Worten und der Situation gemässen Ausdruck zu finden. Zuerst werden (S. 82 f.) in kleinen Skizzen einzelne Stellen des Textes vorgenommen. Die meisten von diesen Skizzen sehen aus wie prosodische Uebungen, wo es gilt, die Satztheile auf verschiedene Weise zu trennen und bald dieser, bald jener Sylbe den Accent zu geben. Eine Skizze



bringt zu den ersten Worten Roccos eine Melodie, welche mit geringer Aenderung später Leonore zu den Worten »Ihr sollt ja nicht zu klagen haben« bekommen hat. Anklänge an diese Melodie kommen auch in andern Skizzen vor. Hier und da

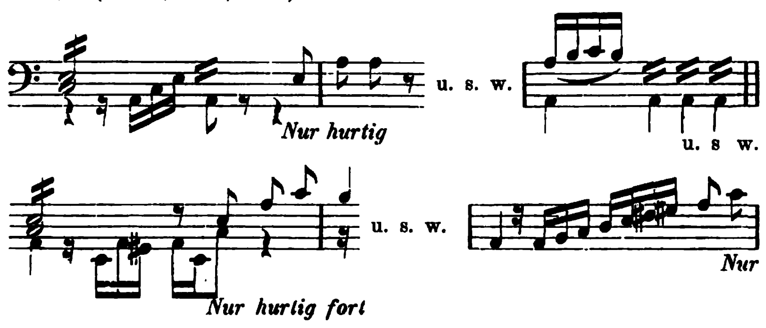
taucht in den Skizzen ein Begleitungsmotiv auf. Eines der vorkommenden Motive wird (S. 114 f.) zu einer grossen, beinahe auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze verwendet.

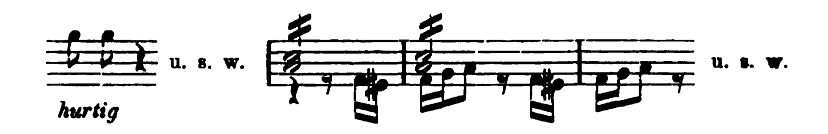


Dann kommen wieder metrische Versuche, und ein bei dieser Arbeit gefundenes Begleitungsmotiv giebt (S. 118) ebenfalls Anlass zu einer grossen Skizze.



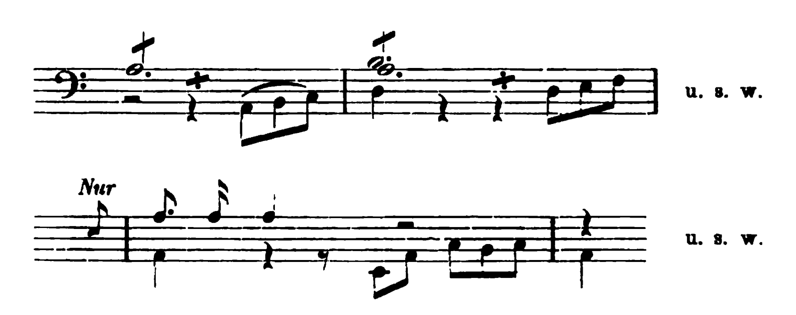
Von den vielen kleinen, nicht weiter benutzten Skizzen sind einige (S. 83, 113, 116)





wegen der in ihnen aufgestellten Begleitungsmotive bemerkenswerth.

Wir betrachten die bisherige Arbeit zum Duett als eine noch in ihrem ersten Stadium stehende. Unser Augenmerk ist dabei besonders auf zweierlei Dinge gerichtet: auf die Begleitungsmotive, denen hauptsächlich die Charakterisirung der Situation übertragen war, und auf die Behandlung der Textworte. Von den zu grösseren Skizzen benutzten Begleitungsmotiven wird man nicht behaupten können, dass der unheimliche Ton, den das Stück verlangt, in ihnen getroffen sei, und eine mehr oder mindere Geeignetheit zu solcher Charakterisirung wird man höchstens bei zweien oder dreien der in den zuletzt angeführten kleinen Skizzen vorkommenden Motive finden. Was den Text betrifft, so hat Beethoven in den bisherigen Skizzen die Worte Leonorens eben so behandelt, wie die Roccos, d. h. er hat beide im Ausdruck nicht unterschieden. Es ist aber klar, dass Leonore und Rocco mit verschiedenen Gedanken und Empfindungen bei der Arbeit beschäftigt waren, dass die innerlich erregte, mit ihrem Plan der Rettung beschäftigte Leonore anders singen musste, als der nur mit der aufgetragenen Arbeit beschäftigte Rocco. In den nun folgenden Skizzen ist eine Schwenkung bemerkbar. Das Begleitungsmotiv wird fortan (S. 119 f.)





in Triolen aufgestellt, und allmählich bildet sich auch das kurzathmige Motiv des Contrabasses so, wie wir es kennen. Damit waren für die Begleitung die geeigneten Ausdrucksmittel gefunden. Fortan wird auch der Text anders behandelt. Die Rollen werden verschieden aufgefasst. Die Worte Roccos nehmen, so z. B. hier (S. 122),



den Gesprächston an, und die Rolle Leonorens wird überwiegend melodisch gehalten.

Die Arbeit wird nun in vielen Skizzen fortgesetzt, in denen jedoch die gedruckte Lesart nicht an allen Stellen erreicht wird. In letzterer Beziehung lassen sich die ersten zwei Takte des Duettes anführen, welche Rocco zu singen hat und welche an keiner Stelle des Skizzenbuches so lauten wie im Druck.

Aus den vorkommenden Skizzen ist noch Einiges herauszuheben. Ein bereits mitgetheiltes Begleitungsmotiv wird (S. 122) zu einer grossen, auf das ganze Duett sich erstreckenden Skizze benutzt, welche so

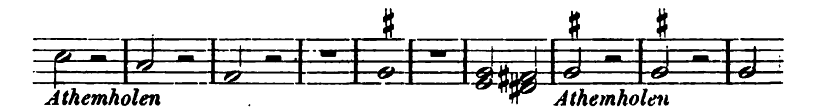


anfängt und in der einige Stellen



wegen der in ihnen angebrachten Tonmalerei bemerkenswerth sind; zuerst die Stelle mit dem steigenden Bassgang, der sechs Takte hindurch das Heben des Steines begleitet, und dann die gleich darauf folgenden, durch Halbpausen unterbrochenen Accorde, die ebenfalls ihre symbolische Bedeutung haben. Was das für eine Bedeutung ist, darüber giebt eine andere Skizze Aufschluss. Im Textbuch ist nach den Worten »Es ist

nicht leicht«, wo Leonore und Rocco vom Heben des Steines ermüdet scheinen, bemerkt: »Sie holen Athem«. Beethoven hat, realistisch genug, dieses Athemholen auszudrücken versucht. Er schreibt (S. 162):



Und damit erklärt sich auch die frühere Stelle. Im Druck ist weder von dieser, noch von der früher vorkommenden Malerei etwas zu sehen.

Die ersten Skizzen zu dem dann folgenden Terzett (S. 85) stehen in F-dur und zeigen keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. Die eigentliche Arbeit beginnt später (S. 156 f.). Die hier gewählte Tonart ist A-dur. Die Skizzen weisen bald bekannte Züge auf und kommen schliesslich von den gedruckten Bearbeitungen der in Jahn's Clavierauszug S. 183 f. stehenden am nächsten. In dieser Arbeit haben wir den Fall vor uns, dass überall nur einzelne, aus dem Zusammenhang des Textes gerissene Stellen durcheinander und jede wiederholt vorgenommen werden. Eine auf das ganze Duett oder auf einen beträchtlichen Theil des Textes sich erstreckende Skizze kommt nicht vor. Dazu kommt, dass, abgesehen von einzelnen Abweichungen, sich beinahe das ganze Terzett durch die vorkommenden Skizzen belegen lässt. Diese Erscheinung ist der Beantwortung einer Frage günstig, welche sich bei andern abgerissenen Skizzen mit weniger Sicherheit beantworten lässt, nämlich der Frage: hat Beethoven bei solcher Methode des stückweisen Arbeitens einen Modulationsplan vor Augen gehabt? Das Skizzenbuch bejaht diese Frage, wie sie denn auch, wenn sie apriorisch gestellt würde, zu bejahen wäre. Es würde zu umständlich sein, das Gesagte durch Beispiele zu beweisen. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass Beethoven bei einzelnen Stellen geschwankt hat und später von seinem ursprünglichen Plan abgegangen ist. Ein solcher Fall kann vorgelegt werden.

Im Druck geht die Modulation an der Stelle, wo Leonore von Rocco die Erlaubniss erwirkt, Florestan ein Stückchen Brot geben zu dürfen, von F-moll über Cis-moll (eigentlich Des-moll) mit enharmonischer Verwechslung nach C-dur. Das ist ein gewaltsamer, gezwungener Uebergang, der aber hier, wo Leonore mit Rocco's eigenen Worten »Es ist ja bald um ihn gethan« auf den gutmüthigen Mann eindringt und ihn zur Nachgiebigkeit bewegt, an rechter Stelle ist. Der Zug würde seine symbolische Bedeutung verlieren, wenn z. B. die Modulation von F-moll gleich nach C-dur geführt würde. Im Skizzenbuch kommt die Stelle viermal vor. In den zwei ersten Fassungen (S. 174 u. 176)



hat sie nichts Herbes, und erst in den zwei späteren Skizzen (S. 204) hat sie in ihrem mit der gedruckten Fassung übereinstimmenden Modulationsgang auch das Scharfe bekommen. Beethoven ist also auch auf diesen Zug nicht gleich anfangs gekommen. Wir nehmen an, er habe sich die im Text vorgezeichnete Situation immer mehr vergegenwärtigt und sei dann durch das Unnatürliche, das jene Worte in Leonorens Munde haben und das nur aus ihrer Zudringlichkeit zu erklären ist, bewogen worden, ihnen jenen scharfen Ausdruck zu geben.

Erwähnenswerth ist, dass die Worte Florestans »O dass ich euch nicht lohnen kann«, welche im Druck (wo z. B. das unwichtige Wort »dass« einen guten Taktttheil und die längste

Note bekommen hat) prosodisch nicht gut ausgedrückt sind, im Skizzenbuch (S. 172) in einer Fassung vorkommen,



in der jener Fehler vermieden ist.

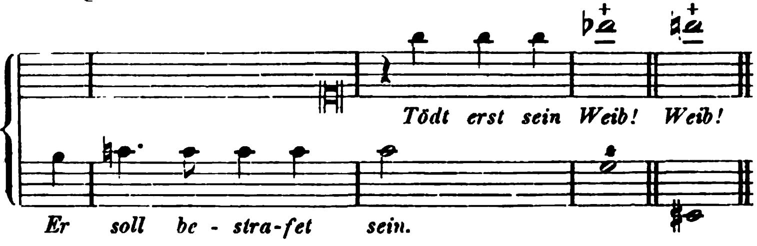
Dem Schluss des Terzettes gilt eine Bemerkung (S. 188),

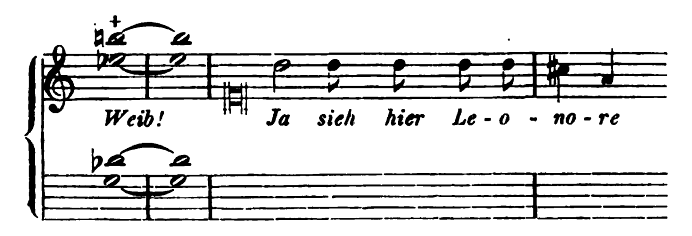
Nel terzetto gegen das Ende immer mehr pianissimo

welche auch befolgt worden ist.

Zu dem nun folgenden Quartett wird (S. 84, 133 u. s. w.) in verschiedenen Tonarten angesetzt, in Es-dur, G-moll und A-moll. Erst dann (S. 208) wird die Tonart D-dur aufgestellt und wird in kleinen und grossen Skizzen (S. 208 bis 297) die gedruckte Form bei den meisten Stellen ganz oder annähernd erreicht. Betrachtenswerth sind die Skizzen zu zwei Stellen, nämlich zu der Stelle, wo Leonore sich als Florestans Weib zu erkennen giebt, und zu der, wo sie Pizarro die Pistole vorhält.

Die erste Stelle erscheint zuerst (S. 209) in diesen Fassungen.





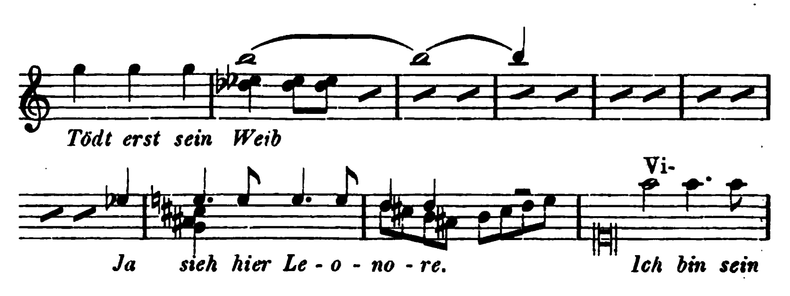
Man sieht, Beethoven ist (bei dem Worte »Weib«) mit wenig Schritten von einer milden Dissonanz zu einem scharf dissonirenden Accord gekommen, und dieser Accord wird, mit enharmonischer Verwechslung zweier Töne, nach H-moll geführt. Nun werden andere Behandlungen des gefundenen Accords versucht. Hier (S. 215)

Tödt erst sein Wei——b *Mein*
Sein Weib?

Weib *Ja sieh hier Le - o - no - re.* *Ich bin sein*
Sein Weib

Weib. Ge - schwo-ren hab ich ihm Trost, Ver - der - ben dir.
u. s. w.

wendet sich die Modulation bei der Auflösung nach Gis-moll (eigentlich As-moll), und hier (S. 220)





zunächst wieder nach H-moll, dann (in der Variante) nach D-moll. Wir können uns die verschiedenen Versuche nicht ohne die Annahme erklären, dass Beethoven über die nächstliegenden zulässigen Auflösungen des Accords reflectirt hat.

Bei der andern Stelle ist Beethoven nicht gleich, sondern allmählich auf das Ausdrucksmittel des rhetorischen Accents gekommen. In der ersten Skizze (S. 210)



behandelt er das wichtige Wort »todt« gleichgiltig, indem er ihm einen Secundenschritt abwärts giebt. Später (S. 210 und 219)



wird das Wort durch einen Terzen- und zuletzt (S. 223)



durch einen Sextensprung aufwärts hervorgehoben.

Der Schluss des Quartetts ist im Skizzenbuch verschieden angegeben. Ein Schluss erfolgt in der Haupttonart. Eine später geschriebene Version (S. 224)



dient zur Ueberleitung in das folgende Recitativ. Bemerkenswerth ist noch, dass die schöne Melodie in B-dur, welche in den vorhandenen Bearbeitungen die Flöten nach dem ersten Trompetensignal haben, im Skizzenbuch nicht vorkommt. Sie muss später und vermuthlich während oder nach der Composition der zweiten Ouverture eingelegt worden sein.

Dass Beethoven die schon im Jahre 1803 entworfene Arie Marzellinens hier nochmals vornahm, lässt schliessen, dass er mit der früheren Arbeit nicht zufrieden war.*) Die hier vorkommenden Entwürfe sind verschieden. Zuerst erscheint (S. 89) ein Ansatz, aus dem (S. 90) eine grössere Skizze hervorgeht, die mit Benutzung einer Variante so anfängt



*) Siehe »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803«, S. 67.

und die der in Jahn's Clavierauszug S. 173 f. stehenden Bearbeitung so nahe kommt, dass man von den gedruckten Bearbeitungen die genannte der Entstehung nach für die zweite halten muss.*) Später (S. 146 und 147) erscheinen zwei vollständige Entwürfe,



von denen es nicht bekannt ist, ob Beethoven sie ausgeführt hat. Man muss das Gegentheil vermuthen, wenn man sieht, dass er gleich darauf (S. 147)



auf eine frühere Bearbeitung zurückkommt.**) Später (S. 149) erscheinen Andeutungen



*) Die erste von den gedruckten Bearbeitungen ist die in Jahn's Clavierauszug S. 178 f. vorkommende.

**) Es ist die in der vorigen Randnote angeführte Bearbeitung. Nur ist die Tonart geändert. Obige Skizze steht in C-dur, und die gedruckte Bearbeitung fängt in C-moll an und geht später nach C-dur.

zur Begleitung der Arie, welche von den vorhandenen Bearbeitungen am ehesten derjenigen angehören können, welche in einer in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen, in Jahn's Clavierauszug S. 16 f. benutzten Abschrift erhalten ist.

Zur Arie Rocco's findet sich (S. 92) ein Entwurf,



von dem nicht bekannt ist, ob Beethoven ihn ausgeführt hat. Bald darauf (S. 95) erscheint eine Aufzeichnung,



aus der sich entnehmen lässt, dass die Arie, wie sie gedruckt ist, nahezu oder ganz fertig war. Hat Beethoven bei der Begleitungsfigur, auf deren Aenderung die Skizze abzielt, an die Bewegung der Finger beim Geldzählen gedacht?

Zwischen den Arbeiten zur ersten Hälfte des zweiten Aktes der »Leonore« erscheinen auch Entwürfe zu dem Liede »An die Hoffnung« Op. 32, zur Sonate für Pianoforte in F-moll Op. 57 und (S. 205) zu einem unbekannten Marsch.

Auf das Lied »An die Hoffnung« beziehen sich (S. 151 bis 157) fünf grosse, meistens vollständige und eine ziemlich grosse Anzahl kleiner, abgebrochener Skizzen, von welch letzteren diese



die erste ist. Eine Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einigen hervortretenden Stellen erreicht. Wir halten die Skizzen für eine Vorarbeit. Einige Zeit musste

noch vergehen, bis die endgiltige Fassung gefunden wurde. Die Skizzen wurden während der Arbeit am Terzett im zweiten Akt der »Leonore« geschrieben.*)

Von der Sonate in F-moll erscheint (S. 182, 187 bis 198 und 203) zuerst der erste Satz. Das Hauptthema ist (S. 182) gleich gefunden.



Die Stelle mit den Trillern scheint Bedenken erregt zu haben. Beethoven schreibt sie anders.



An den vierten Takt dieser Skizze anknüpfend wird nun (S. 182) die Arbeit bis zum Anfang des zweiten Theils fortgesetzt.



*) Das Lied erschien im September 1805.



Ein wichtiger Bestandtheil, der Mittelsatz in As-dur, ist noch nicht gefunden. Ueberhaupt wird die parallele Dur-Tonart nicht berührt. Die Skizze kommt aus dem Moll nicht heraus. Das Stürmische und Düstere herrscht. Das Milde fehlt und mit ihm der Contrast. Zunächst wird nun in einer Skizze, die wir übergehen, der Anfang der vorigen Skizze geändert und wird damit der Hauptsatz seiner endgiltigen

Form näher geführt. Eine dann folgende grosse, bis zum Anfang des zweiten Theils reichende Skizze (S. 192), von der wir den 22. bis 34. Takt hersetzen,

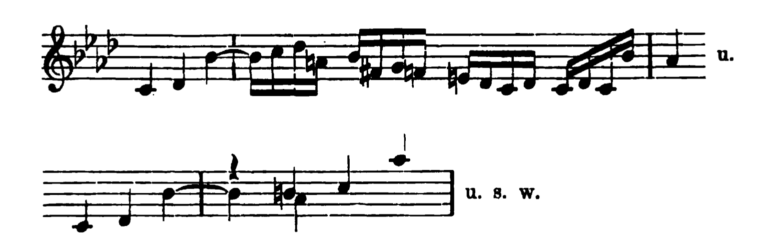
Vi-

u. s. w. -de

bringt in einer Variante den Mittelsatz in seiner ursprünglichen Fassung. In einer später geschriebenen Skizze (S. 190)



klärt sich auch der Schlusssatz, jedoch mit Ausnahme seines Anfangsmotives, das auch hier noch nicht, wie im Druck, wiederholt wird. Von der Wiederholung dieses Motives auf gleicher Stufe hing die Ausbildung des Anfangs des Schlusssatzes ab. In allen früheren Skizzen wird der Schlusssatz mit zwei zweitaktigen, in der zuletzt angeführten mit zwei dreitaktigen und im Druck mit zwei viertaktigen Abschnitten eröffnet. Die gedruckte Fassung kommt im Skizzenbuch nicht vor. Das ist auch eine von den vielen Stellen, von der man meinen sollte, sie könnte von Anfang an nicht anders gewesen sein, als sie jetzt ist. Die übrigen Skizzen gelten meistens dem zweiten Theil und dem Schluss. Sie kommen der endgiltigen Fassung noch weniger nahe, als die zum ersten Theil. Der zweite Theil scheint einige Mühe gemacht zu haben. Dies lässt sich schon daraus schliessen, dass Beethoven einige Zeit (S. 187 bis 197) Versuche mit einem Nachahmungsmotiv



angestellt hat, das im zweiten Theil verwendet werden sollte, aber nicht zur Verwendung kam. Bei der Gedrungenheit und Einheitlichkeit, die der zweite Theil im Druck zeigt, ist schwer einzusehen, wie und wo das Motiv angebracht werden sollte. Der Schluss des Satzes ist verschieden angegeben und jedesmal kürzer gehalten, als im Druck.

Die Arbeit zum zweiten Satz der Sonate (S. 190 bis 195) beschränkt sich fast nur auf die Andeutung einiger Reihen Variationen. Von jeder Variation ist, wie man z. B. in der zuletzt vorkommenden Reihe (S. 195)



sehen kann, nur der Anfang und das zu Grunde liegende Figuralmotiv angegeben. Das Thema selbst kommt vollständig nicht vor, kann also früher fertig gewesen sein. Auch dieser Satz hat seine endgiltige Form im Skizzenbuch nicht gefunden.

Der letzte Satz sollte (S. 191) ursprünglich so



anfangen. Bald darauf (S. 191 bis 197) erscheinen einige abgebrochene Entwürfe, welche nur der Ueberleitung vom zweiten zum dritten Satz gelten und von denen einer (S. 191)



an die letzten Takte der letzten Variation anknüpft und inmitten des zweitaktigen Hauptmotivs des letzten Satzes abbricht, ein anderer jenes Hauptmotiv ungekürzt bringt u. s. w. Skizzen, die über dies Hauptmotiv hinausreichen, eigentliche Skizzen zum Finale kommen nicht vor. Zu beachten ist die Stellung der angeführten Skizzen. Jene verworfene Skizze (»ultimo pezzo«) zum Anfang des letzten Satzes steht auf den zwei obersten Systemen derselben Seite, auf deren unteren Systemen Entwürfe zum zweiten Satz und zur Ueberleitung in den dritten Satz durcheinander eingetragen sind. Es ist also unzweifelhaft, dass jener verworfene Anfang früher geschrieben wurde, als die darunter vorkommenden Skizzen. Hieraus ergiebt sich, dass das Finale während der Arbeit an den Variationen und an einem andern Orte, wenn nicht fertig, so doch angefangen worden war.*)

Eine andere Nachbarschaft giebt Anlass zu einer Vermuthung. Als die Sonate in F-moll angefangen wurde, war das Duett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« noch in der Arbeit begriffen. Das Begleitungsmotiv war ungefähr 50 Seiten früher gefunden. Eben jene pochende Triolenbewegung mit ihren wiederholten Achtelnoten spielt auch im ersten Satz der Sonate eine Rolle, und da ist die Möglichkeit nicht auszuschliessen, dass ein Einfluss der einen Arbeit auf die andere stattgefunden und die Beschäftigung mit der einen zur Entstehung der andern beigetragen hat.

Wir gelangen nun zu den zwei letzten Nummern der Oper, nämlich zum Recitativ und Duett zwischen Leonore und Florestan und zum zweiten Finale.

---

*) Nach einer Erzählung von Ferd. Ries (Biogr. Not. S. 99) wurde das Finale in Döbling concipirt. Beethoven wohnte in Döbling im Sommer 1803 und 1804; 1805 wohnte er in Hetzendorf. Das demnach zu wählende Jahr der Composition kann nur 1804 sein. In Thayer's Biographie (Bd. 3 S. 158) steht, Beethoven habe die Sonate Op. 57 im Herbst 1806 componirt. Dass das nicht richtig sein kann, geht, abgesehen von dem Ergebniss, das sich an Ries' Mittheilung knüpft, sowohl aus der Nähe der (25 Seiten früher vorkommenden) Skizzen zu dem i. J. 1805 erschienenen Liede »An die Hoffnung«, als aus der Nähe der (S. 187 bis 189 und 204 ff. vorkommenden) Skizzen zu Stücken aus der Oper »Leonore« hervor.

Jenes Recitativ hat Beethoven (S. 230 bis 236) viermal vollständig und einmal unvollständig entworfen. Jeder Entwurf lautet anders. Der erste Entwurf beginnt so:



Erst in der letzten Skizze



ist eine theilweise Uebereinstimmung mit dem Druck bemerkbar.

Beim Duett selbst nimmt Beethoven (S. 227 bis 242) zuerst einzelne Stellen des Textes vor. Später erscheinen grössere Skizzen, die das Stück der in Jahn's Clavierauszug S. 194 stehenden Bearbeitung ziemlich nahe bringen. Bekanntlich hat Beethoven zum Hauptthema eine ursprünglich für die i. J. 1803 begonnene Schikaneder'sche Oper bestimmte Melodie gewählt.*) Sehen wir, wie diese Melodie in die neue Oper eingeführt wird. In vorliegendem Skizzenbuch kommt die Melodie bald zum Vorschein, und ausser ihr wird kein anderes Hauptthema aufgestellt. Sie erscheint zuerst (S. 227)



*) Vgl. »Beethoveniana« S. 82.

genau so, wie sie in der früheren Arbeit lautet. Jedoch ist ihr kein Text beigegeben, was nicht ohne Grund geschehen sein kann und deswegen auffallend ist, weil die folgenden, von Florestan zu singenden Takte mit Text versehen sind. Der Grund war: die ersten Worte des neuen Textes (»O namenlose«) liessen sich den ersten Noten der Melodie nicht unterlegen. Was geschieht nun? Beethoven fügt der Melodie



vorne eine Note hinzu und wiederholt zwei Sylben.

Die Arbeit zum zweiten Finale (S. 244 bis 333) beginnt mit der Vornahme einzelner Textstellen. Später werden in grösseren Skizzen die einzelnen Abtheilungen des Textes ziemlich in der Reihenfolge vorgenommen, in der sie im Textbuch vorkommen. Dabei wird die Vornahme einzelner Textstellen fortgesetzt. Eine Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung mit der gedruckten Form wird nur an einzelnen Stellen erreicht. Die Arbeit muss an einem andern Ort fortgesetzt worden sein. An sich bieten die Skizzen wenig Bemerkenswerthes. Am auffallendsten ist ihre Verschiedenheit unter sich. Wir beschränken uns bei der Aushebung auf den Anfang einer Skizze (S. 284)



zu einem gegen Ende des Finale und nur in der ersten Bearbeitung der Oper vorkommenden Recitativ und auf einen Theil der Skizzen



zum Anfang des Schlusschors. Diese letzte Auswahl mag in ihrer Verschiedenheit eine Vorstellung von der Arbeit zu andern Stellen geben.

Zwischen den Arbeiten zum zweiten Finale findet sich (S. 263) ein Ansatz



zu einer Ouverture, die wahrscheinlich für die Oper bestimmt war, (S. 291) eine Bemerkung,*)

> *Am 2ten Juni — Finale immer simpler — alle Klavier-Musik ebenfalls — Gott weiss es — warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck [macht,] besonders wenn sie schlecht gespielt wird.*

und dann (S. 333 bis 337) kommen Skizzen zum Recitativ und zur Arie Leonorens.

Es muss auf den ersten Blick auffallen, dass, der sonst von Beethoven befolgten Ordnung entgegen, von dem vocalen Theil der Oper die Arie Leonorens nach dem zweiten Finale,

---

*) Nach unserer Annahme fällt diese Bemerkung ins Jahr 1804. Gegen die anderwärts aufgestellte Annahme, die Bemerkung sei im Jahr 1805 geschrieben, spricht schon die Kürze der Zeit, die Beethoven zur Vollendung der Oper übrig blieb. Die Ouverture war noch nicht angefangen, die Arbeit zum zweiten Finale war kaum über ihr erstes Stadium hinaus, andere Stücke des zweiten Aktes waren noch nicht vollendet, als die Bemerkung geschrieben wurde, und dass in der kurzen Zeit vom 2. Juni 1805 bis zum Tage der ersten Aufführung (20. November 1805) jene Stücke fertig wurden, die Stimmen abgeschrieben, die nöthigen Proben gehalten werden konnten u. s. w., ist unwahrscheinlich. Ueberdies ist als sicher anzunehmen, dass die Oper eine ziemlich geraume Zeit vor der ersten Aufführung fertig war. Dies geht aus folgenden Mittheilungen hervor. Der Wiener Correspondent der Leipziger Allg. musik. Zeitung vom Januar 1806 (S. 237) sagt in seinem Bericht über die erste Aufführung: »Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten war wol die schon lange erwartete Beethoven'sche Oper.« Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 102): »Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten mit dem Fürsten (Lichnowsky) frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören.« Was Ries erzählt, kann natürlich erst 1805 geschehen sein.

also zuletzt vorgenommen wurde. Hier ist zweierlei möglich. Entweder wurde Leonore erst im letzten Augenblick mit einer Arie bedacht, oder es kam hier auf die Composition einer neuen Arie oder auf die Umarbeitung einer früher geschriebenen an. Das Erstere ist unwahrscheinlich. Sollte der Verfasser des Textes, der sogar Rocco und Marzelline je mit einer Arie bedacht hatte, der wichtigsten Person der Oper keine Arie gegeben haben? Wir können also nur das Andere annehmen, und hierüber werden die Skizzen hinreichenden Aufschluss geben.

Zunächst zeigt sich, dass der zur Composition vorgenommene Text nicht der im Textbuch v. J. 1805, sondern der im Textbuch v. J. 1806 und in den Clavierauszügen stehende ist. Jedoch kommen nicht alle Worte dieses Textes vor; fünf Zeilen aus dem zweiten Theil der Arie fehlen.*) Die Skizzen

*) Um das Verhältniss auch von einer andern Seite und genauer beobachten zu können, setzen wir die frühere und die spätere Fassung des Textes her und machen in letzterem die in Beethoven's Skizzen vorkommenden Wörter durch einen stärkeren Druck kenntlich.

Früherer Text. (Nach dem Textbuch v. J. 1805.)	Späterer Text. (Nach den Clavierauszügen; nicht ganz übereinstimmend mit dem im Textbuch v. J. 1806 vorkommenden Text.)
Arie.	Recitativ.
O brich noch nicht, du mattes Herz!	**Ach brich noch nicht, du mattes Herz!**
Du hast in Schreckenstagen	**Du hast in Schreckenstagen**
Mit jeder Stunde neuen Schmerz	**Mit jedem Schlag ja neuen Schmerz**
Und neue Furcht ertragen.	**Und bange Angst ertragen.**
O folge deinem Triebe!	Arie.
Erliege nicht	**Komm Hoffnung! lass den letzten Stern**
Der hohen Pflicht	**Der Müden nicht erbleichen!**
Der treuen Gattenliebe.	**Erhell' ihr Ziel! Sey's noch so fern,**
	Die Liebe wird's erreichen.
O du, für den ich alles trug,	**O du, für den ich alles trug,**
Könnt ich zur Stelle dringen,	Könnt ich zur Stelle dringen,
Wo man dich in die Ketten schlug,	Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süssen Trost dir bringen!	Und süssen Trost dir bringen.
Dass dieser Sieg mir bliebe!	**Ich folg' dem innern Triebe,**
Ich wanke nicht,	Ich wanke nicht,
Mich ruft die Pflicht	Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe.	**Der treuen Gattenliebe.**

sind meistens kurz und betreffen mit geringer Ausnahme nur einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Stellen des Textes. Skizzen zum Recitativ stehen zwischen Skizzen zum zweiten Theil der Arie u. s. w. Begonnen wird die Arbeit mit dem Recitativ (S. 333)



und mit abgebrochenen Stellen zum zweiten Theil der Arie, von denen diese (S. 333)



für Horn bestimmt zu sein scheint. Die Tonart dieser ersten Skizzen ist theils D-moll, theils F-dur. Dann wird für den ersten Theil der Arie (S. 333)



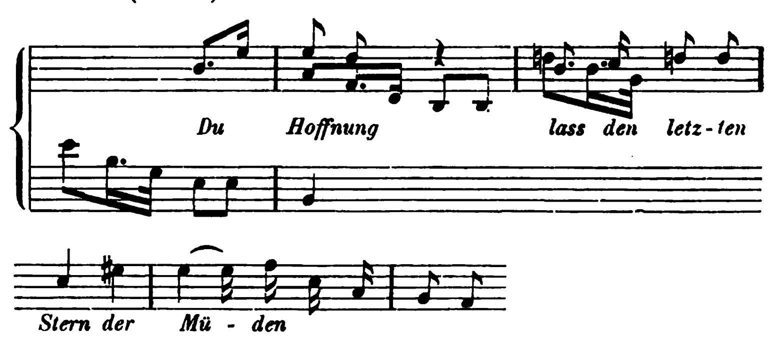
die Tonart E-moll, für deren zweiten Theil die Tonart E-dur gewählt, und diese letztere Tonart wird nun als Haupttonart der Arie nicht mehr verlassen. Das Recitativ wird fortan in Cis-moll aufgestellt, so hier (S. 334)



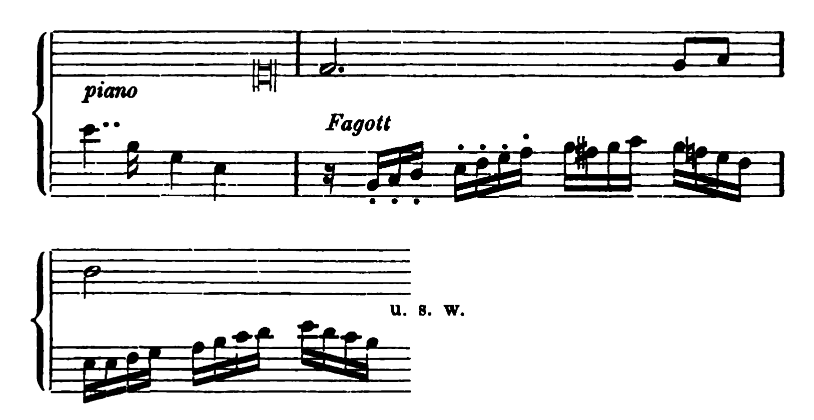
und hier (S. 336).



Von allen vorkommenden Skizzen ist die zuletzt erwähnte die längste; sie erstreckt sich auf das ganze Recitativ. Von den in E-dur stehenden Skizzen zum ersten Theil der Arie ist diese (S. 335)

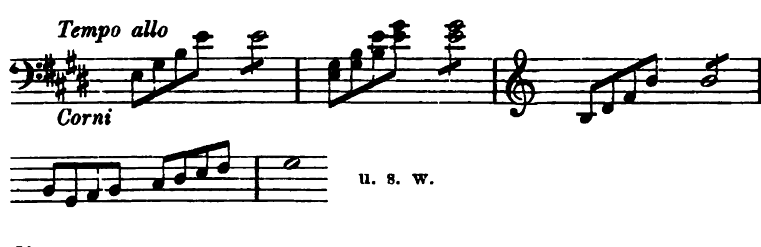


die erste. Die Skizze bringt ein Begleitungsmotiv, das nun weiter gepflegt wird. Bei den Skizzen zu diesem Theil schwankt Beethoven in Betreff der Taktart. Ein Theil der Skizzen steht im $\frac{2}{4}$-, ein anderer, zu dem diese Skizze (S. 336)



gehört, im $\frac{4}{4}$-Takt. Die Beziehung der zuletzt angeführten zwei Skizzen ist klar. Sie bringen den Beweis, dass der erste Theil der Arie, wie er gedruckt ist, noch nicht componirt war. Bei den Skizzen zum zweiten Theil der Arie kann man von dem Augenblicke an, wo dafür die Tonart E-dur gewählt

wurde, zwei Arten unterscheiden. Die Skizzen betreffen hauptsächlich zwei auseinander liegende Stellen des Textes. Die Skizzen der ersten Art, z. B. diese (S. 333),



diese,



diese



und diese,



beschränken sich auf die Anfangsworte, überhaupt auf den Anfang des Theils und unterscheiden sich in ihrer Art nicht von den Skizzen zu andern Gesangcompositionen. Die der andern Art, z. B. diese (S. 333)



und diese,

befassen sich nur mit den Schlussworten der Arie und sind nur auf den melismatischen Ausdruck der Worte gerichtet. Themen oder Motive, welche den Grundstock einer Composition bilden könnten, werden nicht gesucht, und von einer thematischen Verschiedenheit, wie wir sie z. B. bei den zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie gehörenden Skizzen beobachten können, kann hier nicht die Rede sein.

Das Ergebniss der Skizzen ist Folgendes. Die Skizzen zum Recitativ und zum ersten Theil der Arie sind auf eine neue Composition gerichtet; die zum zweiten Theil der Arie gelten, mit Ausnahme des Anfangs, mit Rücksicht auf die Musik genauer gesagt: mit Ausnahme der Ueberleitung vom ersten zum zweiten Theil, der Umarbeitung einer früher geschriebenen Arie. Abgesehen ist es in den Skizzen auf eine Arie in E-dur mit obligater Begleitung von drei Hörnern und einem Fagott, und die Bearbeitung, welche schliesslich aus ihnen hervorgegangen ist, wenigstens darin angebahnt wurde, ist die in den Clavierauszügen stehende. Jene früher geschriebene Arie, als deren Haupttonart wir auf Grund der ersten

auf ihre Umarbeitung gerichteten Skizzen F-dur anzunehmen haben und deren Text ohne Zweifel der im Textbuch v. J. 1805 vorkommende war, ist verloren gegangen.

Ein grösseres, genaueres Ergebniss lässt sich aus den Skizzen schwerlich gewinnen. Nach welcher Seite wir uns auch wenden, überall gerathen wir auf einen unsicheren Boden. Wir wollen nur einen Punkt berühren. Die ersten Skizzen zur Arie stehen auf derselben Seite (S. 333), auf der die zum zweiten Finale aufhören, und die Blätter mit den Seitenzahlen 331, 332, 335 und 336, welche theils Skizzen zum Finale enthalten und auf welchen theils die Arbeit zur Arie fortgesetzt wird, hängen am hintern Rande zusammen und bilden einen Bogen. An der chronologischen Zusammengehörigkeit der auf den Blättern vorkommenden Skizzen lässt sich also nicht zweifeln, und der Gedanke, die in Angriff genommene Arie könne von Anfang an nur für die i. J. 1806 veranstalteten Aufführungen, also nur für die zweite Bearbeitung der Oper bestimmt gewesen sein, kann nicht aufkommen. Nun ist es nicht zu beweisen, dass die Arie bei der ersten Aufführung i. J. 1805 fertig war und gesungen wurde, und es ist im Gegentheil wahrscheinlich, dass die verloren gegangene Arie zur Aufführung kam. Für diese Ansicht kann man geltend machen, 1) dass es bei der zweiten Bearbeitung der Oper auf Kürzung abgesehen war und die neue Arie jener Forderung nicht nachkommt, 2) dass das Textbuch v. J. 1805 den Text der verloren gegangenen Arie enthält und 3) dass in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung (VIII, 236) in dem Bericht über die erste Aufführung der Oper als Tonart der von Leonore gesungenen Arie F-dur angegeben wird. Soll man bei dieser Ungewissheit nun noch annehmen, die Arie sei vorläufig in den Skizzen liegen geblieben und Beethoven habe später die Arbeit wieder aufgenommen und zu Ende geführt?

Auf der letzten Seite des Skizzenbuches (S. 338) stehen Entwürfe zur ersten Leonore-Ouverture.*) Ihrer Beschaffen-

*) Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass von der Ouverture Op. 138, welche in den Ausgaben fälschlich als die erste von den Leonore-Ouverturen bezeichnet ist, sich keine Spur im Skizzenbuche findet.

heit nach müssen sie zu den zuerst geschriebenen gehören. Sie sind klein. Ein zusammenhängendes Bild lässt sich aus ihnen nicht gewinnen. Florestans Melodie



sollte angebracht werden; nach einem kurzen Lauf der Violinen sollte ein Trompetensignal



eintreten; ein aus den Anfangsnoten der Melodie Florestans hervorgegangener Schluss



ist angegeben u. s. w. Auch eine ziemliche Anzahl verworfener Skizzen kommt vor. Viel mehr lässt sich den Skizzen nicht entnehmen. Damit sind wir mit dem Skizzenbuch in seinem engeren Bestande zu Ende.

Die auf Grund des Skizzenbuches i. J. 1804 theils angefangenen, theils fortgesetzten Compositionen sind der Reihe nach:

Duett in C-dur (»Um in der Ehe«) im 1. Akt der Oper »Leonore«,
erstes Finale der Oper,
zweiter Satz der Sonate in F-dur Op. 54,
zweiter und dritter Satz des Tripelconcertes Op. 56,
die ersten Nummern des zweiten Aktes der »Leonore« bis zum Quartett in D-dur,

Marzellinens Arie und Roccos Lied im 1. Akt der Oper,
Lied »An die Hoffnung« Op. 32,
erster und zweiter Satz der Sonate in F-moll Op. 57,
Recitativ und Duett in G-dur im 2. Akt der Oper,
letztes Finale der Oper,
Leonorens Arie im 1. Akt der Oper (zweite Bearbeitung) und
die erste Leonore-Ouverture.

Unbekannte Entwürfe, d. h. Entwürfe zu liegen gebliebenen Compositionen kommen im Skizzenbuch wenig vor — ein Beweis, dass Beethoven's Aufmerksamkeit vorherrschend auf die Oper gerichtet war.

Noch sind die vom eigentlichen Bestande des Skizzenbuches auszuschliessenden letzten Blätter zu berücksichtigen. Es sind vier einzelne, nicht zusammenhängende, in keiner chronologischen Folge stehende Blätter. Beachtenswerth sind sie uns am meisten wegen der auf ihnen vorkommenden Andeutungen zu Kürzungen und andern Aenderungen, welche ohne Zweifel durch die im Winter 1805/6 unternommene Umarbeitung der Oper veranlasst wurden, welche jedoch nicht alle so, wie es beabsichtigt war, zur Ausführung kamen. Bevor Beethoven die Blätter zu dem angeführten Zweck bestimmte, wurden sie zu Skizzen und andern Aufzeichnungen benutzt.

In einer Aufzeichnung (S. 344)

Duetto mit Müller) und Fidelio*



*) Louise Müller, engagirt in der zweiten Hälfte des Jahres 1803 als Sängerin im Theater an der Wien, gab 1805 und 1806 die Marzelline.

wird für den Schluss des Duettes in C-dur ein anderer Text gesucht und sollte das Duett früher schliessen. Die gefundenen »einstimmenden« Worte der Leonore, welche an die Stelle der wiederholten Anfangsworte (»Um in der Ehe« u. s. w.) traten, lauten auf Grund der Clavierauszüge:*)

Das Leben soll dir sanft verfliessen,
Voll Blumen deine Wege sein.

Diese der Leonore zugedachten Zeilen fehlen im Textbuch v. J. 1805 und müssen auch in der verloren gegangenen ersten Bearbeitung des Duettes gefehlt haben.

Der Arie Leonorens gehören an (S. 340 und 343), ausser einer zu übergehenden Skizze, nachträgliche Aenderungen zu neun Stellen, welche theils, wie hier



der Begleitung, theils, wie hier,



*) Vgl. Jahn's Clavierauszug S. 78 f. — Im Textbuch v. J. 1806 lauten die Worte etwas anders und zwar mit Einschluss der vorhergehenden Worte Marzellinens so:

Marzelline.
Die Tage werden sanft verfliessen,
Voll Blumen unsre Wege seyn.

Leonore.
Die Tage sollen sanft Dir fliessen,
Voll Blumen deine Wege seyn.



der Singstimme und vorherrschend der Colorirung der letzten Worte der Arie gelten.*) Aus der Beschaffenheit der vorkommenden Stellen geht hervor, dass die früher begonnene Arbeit der Reinschrift nahe war.

Florestans Arie sollte bedeutend gekürzt werden. Nach einer Aufzeichnung (S. 344)

Recitativ kurz und in f moll geschlossen
Gleich die Singstimme.



sollte auf den ersten Theil der Arie gleich das Melodram folgen.**) In einer andern Aufzeichnung (S. 346)

*) Man vergleiche mit den mitgetheilten Stellen Jahn's Clavierauszug S. 82 T. 1, S. 85 T. 14, S. 86 T. 6 f. der Variante, S. 84 T. 1 f. und S. 85 T. 23. Berührt werden auch die Stellen bei Jahn S. 81 T. 20 und 21, S. 82 T. 3, 8 und 16.

**) Das Melodram sollte also bei der zweiten Bearbeitung der Oper nicht ausfallen. Daraus ist mit Sicherheit zu schliessen, dass es bei den ersten Aufführungen i. J. 1805 auch gemacht wurde.



sehen wir ein Nachspiel zum ersten Theil der Arie, bei dessen letzter Note schon Rocco eintritt.*) Ohne Zweifel sollte auch hier das Melodram sich anschliessen. Die Verwandtschaft der zusammentreffenden Tonarten spricht dafür. Wenn das Melodram wegfiel, so konnte nur das Duett zwischen Leonore und Rocco folgen, und dass die nicht verwandten Tonarten As-dur und A-moll unmittelbar aufeinander folgen sollten, kann nicht die Absicht Beethoven's gewesen sein.

Im Duett in A-moll sollten nach einer Aufzeichnung (S. 344)

Beim Ende des Duetts vom Graben die Posaunen auszulassen



*) In einer jedenfalls der zweiten Bearbeitung der Oper angehörenden autographen Partitur ist es ebenfalls auf eine bedeutende Kürzung der Arie abgesehen. Das Manuscript beginnt mit Angabe der Instrumente und des Tempos »adagio« und bringt mit einigen Abweichungen den ersten Theil der Arie vom zweiten bis zum letzten (oder 22.) Takt so, wie er im Clavierauszug gedruckt ist. Im letzten Takt, unmittelbar nach der mit einem Ruhezeichen versehenen Achtelpause, steht in jedem System ein Doppelstrich, also ein Schlusszeichen. Dann sind mit Bleistift, ebenfalls von Beethoven's Hand, in allen Systemen das Taktzeichen C, darauf in einer Stimme die *pp* eintretenden ersten zwei Noten des im Druck folgenden Andante un poco agitato und in den andern Stimmen Viertelpausen angegeben. Nach diesem Manuscript sollte also Florestan's Arie ohne Recitativ beginnen und nur aus ihrem jetzigen ersten Theil bestehen. Ferner ist nach besagtem Manuscript der im Druck stehende zweite Theil später angehängt worden. Mit der im Skizzenbuche ins Auge gefassten dreitheiligen Form der Arie kann das Manuscript schon deswegen nicht zusammenhängen, weil keine Flöte angegeben ist.

die in der Bearbeitung v. J. 1805 verwendeten Posaunen wegbleiben und sollte nach einer andern Aufzeichnung (S. 346)



das Vorspiel gekürzt und auf seinen ersten Takt beschränkt werden.

Eine zum Duett in G-dur gehörende Bemerkung (S. 340)



geht hauptsächlich auf die Tieferlegung einer in der früheren Bearbeitung vorkommenden Stelle der Leonore aus*) und giebt am Schluss die Vorschrift:

Das Duett nicht zu gross.

Ferner sollte das Recitativ das Tempo »un poco adagio« bekommen. Nur eine dieser angedeuteten Aenderungen wird man in den Clavierauszügen ausgeführt finden. Das Duett ist nämlich um ein Drittel gekürzt worden. Die Stelle der Leonore ist zwar geändert worden, aber anders, als oben angegeben ist.

Die auf den letzten Blättern vorkommenden Skizzen, die jedoch, wie bereits bemerkt wurde, einer früheren Zeit angehören, betreffen den 2. und 3. Satz des Tripelconcertes Op. 56 und die erste Leonore-Ouverture. Die Arbeit zu letzterer (S. 345 f.) ist im Vergleich zu der früher erwähnten etwas vorgerückt.

---

*) Siehe Jahn's Clavierauszug S. 200 T. 28 f. und S. 201 T. 24 bis 30.

Florestans Melodie



wird auch im $\frac{3}{4}$-Takt aufgestellt, der einer Klausel dieser Melodie sich anschliessende Lauf der Violinen*)



ist angedeutet u. s. w. Dann haben wir noch zu bemerken, dass auf den untersten Zeilen der letzten Seite (S. 346) die thematischen Anfänge des ersten und zweiten Satzes des Quartettes in F-dur Op. 59 Nr. 1 angegeben sind. Eine Folgerung ist daraus nicht zu ziehen, es sei denn die, dass die Sätze damals fertig waren.

Ueber die wichtigeren Skizzen welche auf den übrigen nicht zum Skizzenbuche gehörenden Blättern (S. 183 bis 186 u. s. w.) vorkommen, ist an andern Orten berichtet worden.

*) Eine kleine Abweichung macht sich bemerkbar. Die erste Note des Laufs lautet in der Skizze: C, in der Partitur der ersten Ouverture: D, in der Partitur der zweiten Ouverture wieder: C. Man bezweifelt die Richtigkeit dieses C.

XLV.

Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822.

Die hier zusammengestellten Hefte schliessen sich zwar nicht unmittelbar aneinander an; jedoch ist die Zeit, welche zwischen ihnen liegt, eine so kurze und dann besteht vermittelst einiger in ihnen berührten Compositionen ein solcher Zusammenhang zwischen ihnen, dass sie wohl in einer Folge betrachtet werden können. Besitzer der Hefte ist A. Artaria in Wien. Sie sind in Querformat und bestehen aus zusammengenähten Bogen.

Das erste Heft zählt gegenwärtig 50 Blätter mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. Ursprünglich hatte es ungefähr 8 Blätter mehr. Zwischen Seite 80 und 81 sind 4, und zwischen Seite 98 und 99 ungefähr eben so viel Blätter herausgerissen. Die dort und hier fehlenden Blätter können Entwürfe zum Sanctus und Benedictus der zweiten Messe enthalten haben. Das Heft beginnt (S. 1 bis 34) mit Entwürfen zum Credo genannter Messe. Aus der Beschaffenheit der Entwürfe ergiebt sich, dass die Arbeit zum Credo der Beendigung ziemlich nahe war. Zwischen den Skizzen findet sich (S. 7) eine das Benedictus betreffende Bemerkung.*) Dann (S. 36 bis 78) kommen Entwürfe zum zweiten und dritten Satz der Sonate in E-dur Op. 109. Die Entwürfe zum zweiten Satz (hier »Presto« überschrieben) kommen von Anfang an der gedruckten Fassung sehr nahe, woraus zu schliessen ist, dass die Arbeit dazu in

*) Siehe Artikel XIX.

einem früheren Skizzenheft begonnen war. Weniger vorgeschritten zeigt sich die Arbeit zu den Variationen. Man sehe hier (S. 67),



hier (S. 75)

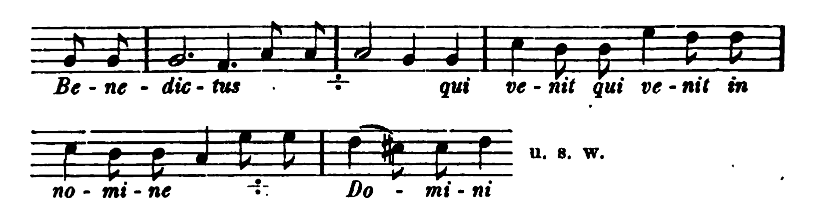
und hier (S. 78).*)



Inmitten dieser Skizzen erscheint (S. 75) ein Ansatz



zu einem Kanon, und nach denselben (S. 76 bis 79) kommen Entwürfe zu den fünf Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11.**) Zuletzt erscheinen (S. 81 bis 100) Entwürfe zum Benedictus der Messe, in denen die endgiltige Fassung allmählich angebahnt, aber nicht erreicht wird. Man sehe hier (S. 81),



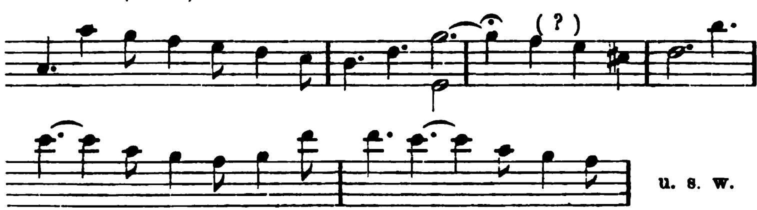
hier (S. 88)



*) Siehe auch »Beethoveniana« S. 35. Die Sonate Op. 109 erschien im November 1821.

**) Vgl. den Artikel XVIII. Es kann auch auf Grund eines Conversationsheftes bemerkt werden, dass Beethoven Anfang 1820 um einen Beitrag zu Starke's Pianoforteschule ersucht wurde. Demnach scheint Schindler's Angabe (Biogr. I. 270), das Credo der Messe sei Ende October 1819 fertig gewesen, etwas verfrüht zu sein.

und hier (S. 98).



Mit Arbeiten zum Benedictus schliesst das Heft.

Das zweite Heft zählt mit Einrechnung eines halb abgerissenen Blattes, 88 theils 16-, theils 20zeilige Seiten. Mehrere von den Blättern, aus denen es besteht, waren vor der Heftung zu andern Aufzeichnungen benutzt worden. Wir rechnen zu solchen früher geschriebenen Stellen: (S. 9) eine Stelle aus einem ungedruckten schottischen Volksliede in B-dur und im $\frac{3}{4}$-Takt; (S. 10) zwei Stellen aus den Variationen Op. 107 Nr. 8; (S. 13) einige Skizzen zur ersten Abtheilung von Wellington's Sieg, Op. 91, mit einer auf die Einrichtung des Ganzen und auf die Ueberschriften abzielenden Bemerkung;

fällt in 2 Theile jedoch
ohne gänzlich abzusetzen —
Schlachtgemälde — Siegssimphonie

ferner (S. 63) einen wahrscheinlich ursprünglich zur Sonate Op. 109 bestimmten Entwurf in Cis-moll mit der Ueberschrift:

nächste Sonate
adagio molto sentimento moltissimo espressivo.

Abgesehen von diesen und mehreren andern Aufzeichnungen, welche also von dem chronologischen Gange auszuschliessen sind, bringt das Heft zu Anfang und weiterhin (S. 1 bis 62) Skizzen zum Agnus Dei der Messe. Dieselben stimmen anfangs mit der endgiltigen Fassung gar nicht oder wenig überein, nähern sich derselben aber allmählich. Man sehe hier (S. 9),



hier (S. 14),



hier (S. 14),



ferner hier (S. 15), wo ein cantus-firmus-artiger Gang in verschiedenen Taktarten aufgestellt wird,

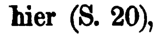


dann hier (S. 17),



hier (S. 18),




hier (S. 20),



hier (S. 57)

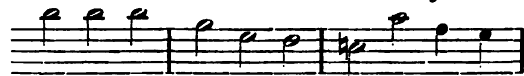


und hier (S. 61).*)



Zwischen diesen Skizzen finden sich: (S. 5) das Ende eines Recitativs aus Händels »Messias« überschrieben: *Ausgang aus dem Recit.*, und der Anfang des darauf folgenden Chores (Er trauete Gott u. s. w.); (S. 26 u. s. w.) einige Ansätze zu Fugen, von denen einer überschrieben ist: *Fuga per il cembalo o organo;* (S. 60) eine Bemerkung,


bloss mit blasenden Instrumenten die Fuge bis zu



welcher Beethoven im Wesentlichen nachgekommen ist (vgl. Gesammtausgabe, Part. S. 136 bis 147) u. a. m. Dann erscheint eine neue Arbeit. Es folgen (S. 64 bis 88) Entwürfe zur Sonate in As-dur Op. 110.**) Zuerst wird der erste Satz vorgenommen, dessen Anfang bald (S. 65)



*) Vgl. den Artikel XIX.

**) Das Autograph der Sonate zeigt das Datum: »am 25sten Dezbr. 1821.«



gefunden ist. Dann erscheinen der Reihe nach die Fuge,



der zweite Satz und das Adagio, das nach einer späteren Skizze (S. 88) so



beginnen sollte. Inmitten dieser Entwürfe finden sich Entwürfe zu andern Sonatensätzen, so hier (S. 63),



hier (S. 75),



hier (S. 76)

und hier (S. 76).



Aus diesen Ansätzen ist zu ersehen, dass Beethoven, als er an der Sonate Op. 110 arbeitete, sich mit der Composition einer andern, neuen Sonate trug. Füglich können die erste, dritte und vierte von den mitgetheilten Skizzen als zu einer Sonate gehörend gedacht werden. Aus der Ueberschrift der zweiten Skizze »2te Sonate« geht hervor, dass, als sie geschrieben wurde, die Sonate in E-dur Op. 109 fertig war, denn sonst würde Beethoven diese mitgezählt und dort »dritte Sonate« geschrieben haben. Am merkwürdigsten ist wegen ihrer Ueberschrift die letzte Skizze, weil hier das Thema des ersten Satzes der Sonate Op. 111 zum Thema eines dritten Sonatensatzes bestimmt ist. Mit Entwürfen zur Sonate Op. 110, deren endgiltige Fassung jedoch nicht ganz erreicht wird, schliesst das Heft.

Das dritte Heft zählt 128 16zeilige Seiten. Beethoven hat ihm mit Rücksicht auf die Messe, welche hier fertig skizzirt wurde, die Ueberschrift »letztes Buch« gegeben. Es beginnt (S. 2, 3, 65 bis 78) mit Entwürfen zum Agnus Dei der Messe und (S. 3 bis 64) zur Sonate Op. 111. Von letzterer wird zuerst der erste Satz vorgenommen. Die ersten Skizzen





befassen sich mit einer fugenmässigen Behandlung des aus dem vorigen Skizzenbuch herüber genommenen Themas. Bald erscheinen auch andere Bestandtheile des Satzes und (S. 12) die Introduction. Aus den Vorkommen der letzteren lässt sich der Schluss ziehen, dass jenes Thema nun nicht mehr einem dritten, sondern einem ersten Sonatensatz zu Grunde liegen sollte. Die erste auf den zweiten Satz zu beziehende Skizze (S. 24)



gilt dem Thema. Später hat Beethoven in dieser mit Tinte geschriebenen Skizze mehrere Stellen mit Bleistift geändert und so dem Thema eine Fassung gegeben,





welche der endgiltigen nur wenig näher kommt, als die erste. Nach dieser Doppelskizze kommen Entwürfe zu den Variationen (S. 25 bis 64). Betrachtet man diese fortlaufende Arbeit, so wird man der Ansicht, dass Beethoven erst mit dem Heranwachsen der Variationen auf das im Thema verwendete und auch in den Variationen in verschiedenen Formen durchschimmernde Motiv geführt wurde. Unterstützt wird diese Ansicht durch eine etwas später (S. 28) vorkommende Notirung,



in welcher jenes Motiv sich noch nicht zeigt. Aus dieser letzten Aufzeichnung und aus einer kurz vorher (S. 27) vorkommenden Bemerkung

zuletzt das Thema

ist zu entnehmen, dass der zweite Satz, wie es im letzten Satz der Sonate Op. 109 geschieht, mit dem einfachen Thema geschlossen werden sollte. Zu verzeichnen ist noch eine (S. 23) bei den letzten Skizzen zum ersten Satz der Sonate in C-moll vorkommende Bemerkung,

am 13ten die neue Sonate

welche allem Anschein nach behufs des der Reinschrift jener Sonate zu gebenden Datums niedergeschrieben wurde,*) und eine zwischen den Skizzen zu den Variationen (S. 25) vorkommende Bemerkung.

im 2ten Theil zuweilen das was im ersten Theil die rechte Hand und umgekehrt.

Die den bisher erwähnten Arbeiten folgenden Seiten (78 bis 82) hat Beethoven zu verschiedenen Aufzeichnungen benutzt. Zu erwähnen sind: der Anfang eines unbekannten, mit Streichinstrumenten begleiteten Recitativs und eine darüber stehende, nicht richtige Erklärung,

Recitativo accompagnato
nemlich nach dem Takt

beides vielleicht, eben so wie die im zweiten Skizzenheft vorkommende Recitativstelle aus Händel's Messias, anlässlich des im Agnus Dei anzubringenden Recitativs niedergeschrieben; eine Bemerkung;

Das Kyrie in der Neuen Messe bloss mit blasenden Instrumenten u. Orgel

ein Ansatz



zu einem Liede, wahrscheinlich zu Goethe's »Heidenröslein«; eine kleine Skizze zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128; die Arbeit zu einer nachträglich in der Sonate Op. 110 vorgenommenen Aenderung;**) endlich mehrere Bemerkungen.

Stücke aus allen Tonarten für 3 u. 4 Horn —
alle künftige Partituren mit Bleistift geschrieben und vorher Linien ziehen lassen —

---

*) Das Autograph der Sonate Op. 111 hat zu Anfang das Datum: »am 13. Jänner 1822«.

**) Die Aenderung betrifft eine Stelle in der Alternative des zweiten Satzes. Die Stelle von 12 Takten, welche jetzt (von der Vorzeichnung

nicht mehr als 3 Täkte auf jede Seite —

in die Violin Partitur Stimme die kleinen Noten —

Bassi e Violoncelli muss in die Partitur gesetzt werden zum Stechen. —

dona nobis pacem darstellend den innern u. äussern Frieden

den Triller in den Var. C dur mit 1 2 bezeichnen)*

als declamatorisch . . . . . . (?)

Blosse rithmische Übungen —

Posaunen u. Pauken durchsehen —

Posaunen —

agnus beim alla — (? allegro)

Bezifferung —

Pauken —

Aus diesen Bemerkungen ist u. a. zu ersehen, dass, als sie geschrieben wurden, die Sonate Op. 111 fertig und Beethoven mit der Reinschrift des letzten Stückes der Messe beschäftigt war. Nun beginnt eine neue Arbeit. Es folgen (S. 83 bis 113) Entwürfe zu den für die Eröffnung des Josephstädter Theaters geschriebenen Stücken, zuerst zu einem Chor aus Meisl's »Die Weihe des Hauses«,

---

Des-dur an gezählt) vom 21. bis zum 32. Takt da steht, bestand ursprünglich nur aus diesen 4 Takten.

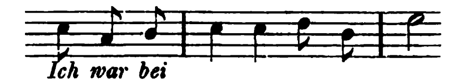


So war die Stelle früher skizzirt und so lautete sie anfangs in der autographen Reinschrift. Im vorliegenden Skizzenheft ist dann die Stelle so geändert worden, wie wir sie kennen.

*) Nämlich im letzten Satz der Sonate Op. 111. Man kann aus der Bemerkung entnehmen, dass der Triller mit der Hauptnote angefangen werden sollte.



dann zur Ouverture Op. 124 und zu noch einer Ouverture, welche letztere aber in den Skizzen liegen blieb.*) Dazwischen findet sich (S. 111) eine das Judicare im Credo**) und (S. 112) eine das Gloria der Messe betreffende Stelle, nach welch letzterer der Schluss des Gloria drei Takte später eintreten sollte, als es jetzt der Fall ist. Die meisten der noch folgenden Blätter enthalten (S. 113 bis 125) Arbeiten zu allen Sätzen der neunten Symphonie.***) Dazwischen und später erscheint eine Anzahl verschiedener Aufzeichnungen. Zu erwähnen sind folgende: (S. 114 bis 117) Uebungen im Beziffern, angestellt auf Grundlage des 2. Theils von Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Ausg. S. 89—138) und ohne Zweifel anlässlich der in der Messe anzubringenden Bezifferung unternommen;†) (S. 115) wiederum eine kleine Skizze



zu dem Liede »Der Kuss« Op. 128;††) (S. 117) ein Ansatz



---

*) Näheres über die Skizzen im Artikel XLIII. Das Josephstädter Theater wurde eröffnet am 3. October 1822.

**) Siehe den Artikel XIX.

***) Die wichtigsten Skizzen sind mitgetheilt im Artikel XX.

†) Später hat Beethoven die Orgelstimme ausgesetzt, und dadurch wurde die Bezifferung unnöthig.

††) Das Lied wurde schon i. J. 1798 componirt. Bei der späteren Bearbeitung, deren Autograph das Datum »1822 im Dezbr.« zeigt, sind nur einige Stellen geändert worden.

zu einer Ouverture; ein Ansatz

kommt mitten vor 

zu einer Stelle aus Goethe's »Heidenröslein«; (S. 120) eine Bemerkung,

Quintett in C moll wie das in Es mit den blasenden Instrumenten

deren Beziehung zweifelhaft ist; (S. 121) eine Andeutung

auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf B a c h sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?))*

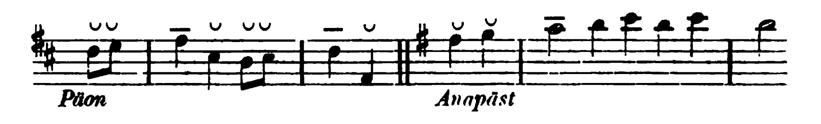
zu einer neuen Composition; (S. 121) eine die Messe betreffende Bemerkung,

den Rithmus von 3 Täkte im Gloria anzeigen —

bei der man fragen kann, welche Stelle Beethoven gemeint hat; (S. 122 u. 123) wiederum Versuche, den Accorden beim Judicare im Credo der Messe eine andere Lage und Fassung zu geben;**) (S. 125—127) Entwürfe zu einigen in Op. 120 vorkommenden Variationen; (S. 126) ein Ansatz



zu Gleim's Lied »Flüchtigkeit der Zeit«; (S. 127) die Notation zweier Versfüsse;



---

*) Das letzte Wort ist zweifelhaft.

**) Siehe den Artikel XIX.

endlich der Entwurf eines Kanons.



Damit schliesst das Skizzenheft.

Die in den drei Heften berührten und in der angenommenen Zeit von 1819 bis 1822 in ihren Hauptzügen oder ganz fertig gewordenen Compositionen sind der Reihe nach:

(im 1. Heft:)

Credo der Messe Op. 123,
2. und 3. Satz der Sonate Op. 109,
5 Bagatellen Op. 119 Nr. 7 bis 11,
Benedictus der Messe (in den Skizzen nicht vollständig),

(im 2. Heft:)

Sonate Op. 110,

(im 3. Heft:)

Sonate Op. 111,
Agnus Dei der Messe,
Chor zur »Weihe des Hauses«,
Ouverture Op. 124 und
Lied »Der Kuss« Op. 128 (Umarbeitung).

Der früher erwähnten Lücken wegen, welche den Skizzenheften anhaften, kann jedoch diese Zusammenstellung nicht als ein vollständiges Verzeichniss der in jener Zeit entstandenen Compositionen gelten. So fehlt z. B. das Sanctus der Messe.

XLVI.

Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799.

Vor Kurzem sind zwei Skizzenbücher zugänglich geworden, welche besonders für die Geschichte der Quartette Op. 18 von Wichtigkeit sind und welche geeignet sind, die bisherigen Mittheilungen über jenes Quartettwerk zu vervollständigen und zum Theil zu berichtigen. Beide Skizzenbücher gehören zusammen. Die im ersten Buche abgebrochene Arbeit ist im andern fortgesetzt worden. Dies der Grund, warum sie hier zusammengestellt werden.

Das erste Skizzenbuch war früher im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Es ist in Querformat, hat einen alten Einband, einen bunten Umschlag, ist (vielleicht mit Ausnahme eines Blattes, welches herausgenommen sein kann) so beschaffen, wie es von Beethoven zurückgelegt wurde, besteht aus 39 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen.

Das Buch beginnt mit nicht benutzten Entwürfen. Dann folgen (S. 1 bis 58) Arbeiten zu allen Sätzen des Quartetts in D-dur Op. 18 Nr. 3. Aus der Beschaffenheit der Skizzen ist zu ersehen, dass die Arbeit zu den drei ersten Sätzen des Quartetts früher an einem andern Orte begonnen und schon sehr vorgeschritten war, als Beethoven das vorliegende Skizzenbuch in Angriff nahm. Diese Skizze (S. 3)



zeigt die Fassung eines früher für den letzten Satz bestimmten Anfangsthemas. Alle Sätze des Quartetts erreichen im Wesentlichen, abgesehen von nachträglich vorgenommenen Aenderungen im Skizzenbuche ihre endgiltige Form.

Zwischen den Arbeiten zum Quartett in D-dur findet sich, ausser vielen nicht benutzten Entwürfen, eine Anzahl von Aufzeichnungen, welche zum Theil von Interesse sind. Aus der Ueberschrift eines nicht benutzten Entwurfes zu einem Quartett (S. 9)



ist zu entnehmen, dass, als am Quartett in D-dur gearbeitet wurde, ein »zweites« Quartett noch nicht geschrieben war; und hieraus ist zu folgern, dass von den sechs Quartetten Op. 18 das dritte der Entstehung nach das erste ist.

Bald darauf (S. 11) erscheint ein Entwurf zu Chr. F. Weisse's Lied »Der Kuss«.



Der Entwurf beweist, dass das unter der Opuszahl 121 (jetzt Op. 128) erschienene Lied eine frühe Composition ist, die im Jahre 1822 nur etwas umgearbeitet wurde. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Skizze und Druck zeigt sich in der Singstimme nur in den ersten zwei Takten.*)

Dem vorigen Entwurf folgt (S. 12, 13) einer



zu Matthisson's »Opferlied«. Entwürfe zum nämlichen Liede kommen auch früher und später in andern Skizzenbüchern vor.

Später (S. 23) begegnen uns Entwürfe zum Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2. In ihrer ursprünglichen Fassung hatte die Melodie



noch nicht das graciöse Wesen, welches sie im Druck hat. Spätere Skizzen decken sich mit dem Druck.

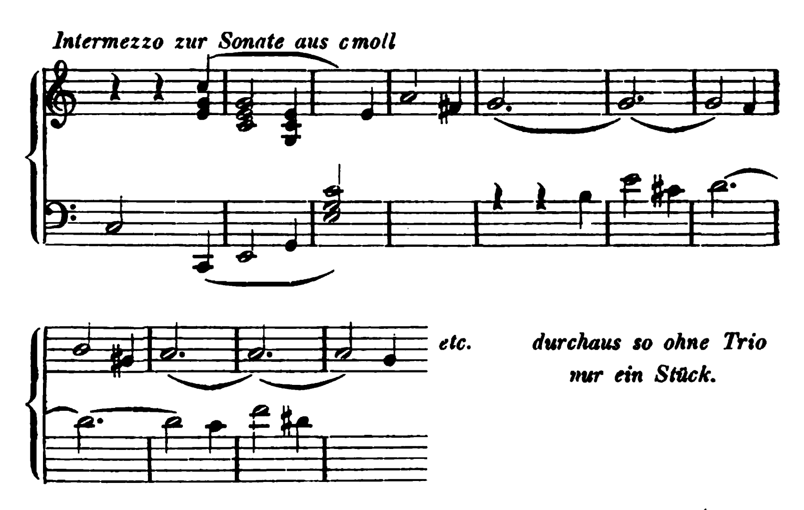
---

*) In einem angeblich im Jahre 1816 aufgesetzten Verzeichniss von Compositionen Beethoven's (siehe: Thayer's »Beethovens Leben« III. 487) ist angeführt: »Bei Chloe war ich ganz allein, von Gleim.«. Damit muss das oben skizzirte Lied gemeint sein. Das letzte Wort jener Notiz beruht wohl auf einem Schreibfehler. Gleim hat, so viel wir wissen, kein Lied gedichtet, dessen Text mit den obigen Worten anfinge.

Dann erscheinen (S. 25) einige Worte



aus Schiller's Hymne an die Freude, ferner ein vollständiger Entwurf (D-moll, $\frac{3}{4}$) zu Gellert's Lied »Meine Lebenszeit verstreicht«, welcher jedoch eine Beziehung auf das gedruckte Lied (Op. 48 Nr. 3) nicht zulässt,*) und (S. 34) ein Entwurf



zu einem für die Sonate Op. 10 Nr. 1 bestimmten Intermezzo.**)

Dann kommen (S. 37 bis 42) Arbeiten zum ersten und zweiten Satz des Clavierconcertes in B-dur Op. 19. Was das Skizzenbuch da bringt, sind aber nicht eigentliche erste Entwürfe, denn das Concert (in seiner uns unbekannten ursprüng-

*) In dem in der vorigen Anmerkung erwähnten Verzeichniss ist auch angeführt: »Meine Lebenszeit verstreicht — G-moll.« Damit kann die im Skizzenbuch vorkommende Bearbeitung gemeint sein und ist dann in jenem Verzeichniss in Betreff der Tonart ein Schreibfehler anzunehmen.

**) Beethoven hatte schon früher vor, der Sonate ein Intermezzo zu geben. Siehe Artikel IV.

lichen Gestalt) war längst fertig, sondern gilt einer Umarbeitung. Dies geht aus einigen Bemerkungen hervor, welche zwischen den auf den ersten Satz zu beziehenden Skizzen vorkommen und welche lauten: »bleibt wie es war« — »von hier an bleibt alles wie es war« — »etc. bleibt«. Worauf aber die Umarbeitung gerichtet war, ist in Bezug auf den ersten Satz aus den Skizzen nicht zu ersehen und lässt sich mit Sicherheit nicht sagen. Die Skizzen zu diesem Satz betreffen sowohl Tutti- als Solostellen, sind meistens lang und erreichen schliesslich die endgiltige Form. Jedenfalls war die Umarbeitung eine durchgreifende. Will man einer Vermuthung Raum geben, so lautete das Hauptthema des Satzes ursprünglich anders, als jetzt, und hat dessen Aenderung die Aenderung eines grossen Theiles des Satzes nöthig gemacht. Diese Vermuthung gründet sich darauf, dass nach einer anderwärts befindlichen, früher geschriebenen Skizze das Anfangsmotiv so,



also anders lautete als jetzt. Noch jetzt sind einige Stellen in der Partitur zu finden (man sehe den 17. Takt vor Schluss des Satzes u. s. w.), welche das Motiv in der Fassung jener Skizze bringen und welche vielleicht mit Absicht nicht geändert worden sind. In zweiter Linie lässt sich auch die gedruckte Cadenz zum ersten Satze des Concertes in Betracht ziehen, nach welcher, wenn sie zur ersten Bearbeitung gehörte, das Motiv ebenfalls anders als in der gedruckten Partitur gelautet haben muss. Mit mehr Sicherheit lässt sich angeben, worauf es beim zweiten Satz abgesehen war. Diese Arbeit gilt beinahe ausschliesslich dem jetzigen 61. bis 68. Takt des Satzes. Diese Stelle, welche schon an sich wie eine Art eingelegter Cadenz erscheint, muss in der früheren Fassung entweder viel kürzer oder gar nicht dagewesen sein, so dass bald oder gleich nach dem jetzigen 60. Takt in das Takt 69 eintretende Tutti eingelenkt wurde. Zuletzt (S. 42) schreibt Beethoven in ungefähr 20 Takten den Anfang einer (nicht

bekannten) Cadenz zum ersten Satz hin, und dann kommt noch eine Stelle von 6 Takten (Takt 207 bis 212) aus dem letzten Satz des Concertes. Das Vorkommen jener angefangenen Cadenz macht es wahrscheinlich, dass dieselbe und mit ihr die ganze Arbeit durch eine in Aussicht stehende Aufführung veranlasst wurde.

Nach den Arbeiten zum Concert erscheinen (S. 42)



einige zur Composition vorgenommene Worte aus Goethe's Gedicht »Neue Liebe neues Leben« und Entwürfe zu Liedern mit englischem und französischem Text. Jene Skizze zu Goethe's Worten lässt keine Beziehung auf die gedruckte Composition (Op. 75 Nr. 2) zu.

Nach allen bisher erwähnten Arbeiten erscheinen (S. 59 bis 72) Entwürfe zu den Variationen für Clavier über Salieri's Thema »La stessa, la stessissima«*) und dann (S. 73 bis 78) Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Von den Quartettskizzen nehmen die zum ersten Satz bei Weitem den meisten Raum ein. Das Hauptthema des Satzes musste manche Wandlung durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 73),



*) Salieri's Oper »Falstaff«, in der das Thema vorkommt, wurde zum ersten Mal aufgeführt in Wien am 3. Januar 1799, und Beethoven's Variationen über das Thema wurden als erschienen angezeigt am 2. März 1799. Diese Daten geben einen sicheren Anhaltspunkt, um die Zeit zu bestimmen, welcher die Skizzen zu den Variationen und die ihnen vorhergehenden und folgenden Arbeiten angehören.

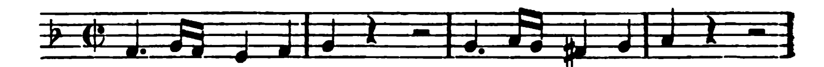
dann hier,



dann hier,



dann hier (S. 74),



dann hier,



dann hier,



dann hier,



dann gleich darauf hier,



dann diesen Anfang einer etwas längeren Skizze (S. 75)



und zuletzt hier (S. 76) diesen Anfang einer längeren Skizze.



Das Thema des Mittelsatzes erscheint (S. 77) einmal in dieser Form:



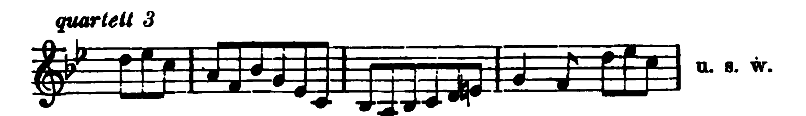
Die letzte Skizze des Skizzenbuches betrifft die »Coda« des ersten Satzes, stimmt aber nur zum Theil mit der gedruckten Fassung überein. Sie bringt aber mit andern Skizzen den Beweis, dass, als das Skizzenbuch zurückgelegt wurde, die Arbeit zum ersten Satz ziemlich vorgerückt war.

Dagegen ist die Arbeit zum Adagio wenig vorgerückt. Die vorkommenden Skizzen, in D-moll und im $\frac{9}{8}$-Takt geschrieben, lassen kein festes Thema und kaum mehr als die in den Druck übergegangene Begleitungsfigur in Achtelnoten erkennen.

Zwischen den Skizzen zu den beiden Sätzen des Quartettes in F-dur stehen (S. 74



und S. 77)



zwei liegengebliebene Entwürfe, die mit ihren Ueberschriften beweisen, dass, als das Quartett in F-dur angefangen war, von dem der Entstehung nach dritten Quartett noch keine Note geschrieben war. Das Quartett Op. 18 Nr. 1 ist also der Entstehung nach das zweite.*)

Wir nehmen nun das andere Skizzenbuch vor. Dasselbe war ebenfalls im Besitz F. A. Grasnick's in Berlin. Der frühere Besitzer war Aloys Fuchs in Wien, der es, wie von seiner Hand auf einem vorne eingebundenen Blatte angegeben ist, »in der Verlassenschafts-Lizitation Beethoven's am 5. November 1827« gekauft hatte.**) Das Skizzenbuch ist in Querformat, hat einen neuen Einband, besteht aus 42 Blättern, von denen jedoch das letzte und vielleicht auch das vorletzte nicht dazu gehören, und hat (von S. 1 bis 82) auf jeder Seite 16 Notenzeilen. An einigen Stellen sind Blätter herausgenommen. Zwischen Seite 30 und 31 und zwischen S. 58 und 59 sind je 2 Blätter und zwischen S. 62 und 63 ist 1 Blatt herausgenommen. Abgesehen von diesen Lücken und jenen von der Betrachtung auszuschliessenden Blättern kann man mit Sicherheit dem Gange des Skizzenbuches folgen.

---

*) Vgl. den Artikel XXVII. 2. Anmerk. — Ferd. Ries sagt (Biogr. Not. S. 103): »Von seinen Violin-Quartetten, Opus 18, hat er das dritte in D-dur von allen Quartetten zuerst componirt; das jetzt voranstehende in F-dur war ursprünglich das dritte.« Ries' erste Angabe bestätigt sich, die andere nicht.

**) A. Fuchs giebt im Stuttgarter Beethoven-Album (S. 123) eine kurze, nicht ganz richtige Beschreibung des Skizzenbuches. Noch unrichtiger ist eine angeblich auf einer Aufzeichnung O. Jahn's beruhende kurze Darlegung in Thayer's »Beethovens Leben«, Bd. 2, S. 115. So kommen z. B. Skizzen zu den Variationen Op. 44, welche nach dieser Darlegung im Skizzenbuche vorkommen sollen, nicht darin vor.

Das Skizzenbuch beginnt (S. 1 bis 11) mit der im vorigen Skizzenbuch abgebrochenen Arbeit zum ersten Satz des Quartettes in F-dur Op. 18 Nr. 1. Die erste Skizze, die im Buche vorkommt, ist ziemlich lang und beginnt so:



Inmitten der Arbeiten zum ersten Satz erscheinen Entwürfe zu den andern Sätzen des Quartettes. Aus diesen Entwürfen, die sich lange (bis S. 44) fortziehen, sind einige auszuwählen. Eine nicht benutzte Skizze zum Schluss des Adagios (S. 9)



ist wegen ihrer Ueberschrift merkwürdig. Letztere ist geeignet, die auf einer Erzählung Amenda's beruhende Mittheilung, Beethoven habe bei der Composition des Adagios die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt, zu unterstützen. Der dritte Satz sollte anfangs (S. 10) so



beginnen. Das Hauptmotiv des letzten Satzes hat anfangs (S. 4)



und auch späterhin (S. 22),



mit der gedruckten Fassung verglichen, etwas Eckiges in der Bewegung. Beide Skizzen unterscheiden sich vom Druck auch durch die angegebenen Tempi.

Zwischen diesen Quartettskizzen finden sich Aufzeichnungen zu andern Compositionen. Ein Entwurf (S. 26)



beweist mit seiner Ueberschrift, dass das der Entstehung nach dritte Quartett auch jetzt noch nicht angefangen war. Später (S. 31) begegnen wir einem Ansatz zu Goethe's »Wechsellied zum Tanze«



und (S. 37 bis 42) Entwürfen zur Composition des Goethe'schen Liedes »Nähe des Geliebten«, von denen der erste (S. 37) so beginnt:



Beethoven hat alle vier Strophen des Gedichtes vorgenommen und giebt ihnen verschiedene Melodien. Die Strophen sind durch Zwischenspiele getrennt; die dritte Strophe tritt in G-dur ein u. s. w. Es sollte demnach ein durchcomponirtes Lied mit Clavierbegleitung werden. In einem später geschriebenen Entwurfe (S. 41), der ebenfalls einem durchcomponirten Liede mit Clavierbegleitung gilt, hat die der ersten Strophe des Gedichtes zugetheilte Melodie diejenige Fassung bekommen, in der sie Beethoven als Thema zu den vierhändigen Variationen in D-dur verwendet hat. Einem Theil dieses Variationenwerkes werden wir später begegnen.

Ausserdem erscheinen zwischen den Entwürfen zum Quartett in F-dur die ersten Entwürfe zum Quartett in G-dur Op. 18 Nr. 2. Dieses Quartett ist also der Entstehung nach das dritte. Die Arbeit dazu (S. 31 bis 63) zieht sich ziemlich lange fort. Wir heben einige Skizzen aus. Der erste Satz zeigt erst (S. 31) diesen,



später (S. 33) diesen Anfang.



Die Entwürfe zum zweiten Satz (S. 45 bis 63) sind alle im C-Takt geschrieben. Eine mit der im $\frac{3}{4}$-Takt stehenden gedruckten Fassung übereinstimmende Skizze kommt nicht vor. Auch findet sich keine Skizze zu dem im $\frac{2}{4}$-Takt stehenden Intermezzo. Letzteres muss also später entstanden sein. Dass aber die gedruckte Fassung des Hauptthemas aus der skizzirten

hervorgegangen ist und auf einer allerdings durchgreifenden Umarbeitung beruht, zeigt ein Blick auf einige der zuerst vorkommenden Skizzen. Man sehe hier (S. 48)



und hier (S. 49).



Vergleicht man die letzte Skizze mit dem Anfang der gedruckten Melodie, so sieht man, dass die Noten rhythmisch geändert sind und dass bei dieser Aenderung die ursprünglich zweitaktige Gliederung der ersten Abschnitte des Anfangsthemas in eine dreitaktige umgewandelt worden ist. Auch haben die Skizzen im Allgemeinen mit dem Druck das auf eine Variirung des Hauptthemas abzielende, aus Zweiunddreissigstel-Noten und andern kurzen Notengattungen bestehende Passagenwerk gemeinsam.

Der Anfang des dritten Satzes erscheint zuerst (S. 41) in dieser Gestalt,



der des letzten Satzes zuerst (S. 53) in dieser,



später (S. 56) in dieser Gestalt.



Alle Skizzen zum letzten Satz sind im C-Takt geschrieben.

Während der Arbeit am G-dur-Quartett geschahen die ersten Striche zum Quartett in A-dur und entstanden die vierhändigen Variationen in D-dur, zu deren Thema die früher erwähnte Melodie des Liedes »Nähe des Geliebten« gewählt ist. Vor dem Blatte, auf dem zuerst Skizzen zu den Variationen vorkommen (S. 59), sind einige Blätter, auf denen ohne Zweifel die ersten Entwürfe standen, herausgenommen, so dass sich über den Beginn dieser Arbeit nichts Näheres angeben lässt. Die Skizzen, die vorkommen, befassen sich nur mit der letzten Variation. Das vorhin erwähnte Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5, ist also in der chronologischen Reihenfolge der Quartette das vierte. Aus den dazu gehörenden Skizzen (S. 55 bis 74) lassen sich auswählen: eine der ersten Skizzen zum Anfang des ersten Satzes (S. 65),



eine Skizze zum Anfang des zweiten Satzes (S. 69)



und ein Entwurf (S. 67),



der das Thema der Variationen in seiner ersten Gestalt zeigt. Der Entwurf hat eine schwer lesbare Ueberschrift. Man möchte »*Pastorale*« lesen. Bei Entwürfen zum letzten Satz



ist der C-, nirgends der ₵-Takt vorgezeichnet.

Zwischen den zum Quartett in A-dur gehörenden Skizzen finden sich auch (S. 63 bis 80) Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz des Septetts Op. 20 und (S. 63) einige nachträglich geschriebene, zum Andante des Quartetts in D-dur gehörende Stellen. Vom Septett wird zuerst der vierte, dann der zweite und dann der dritte Satz vorgenommen.

In der ersten Skizze zum vierten Satz des Septetts (S. 63)



erscheint vom Thema nur der erste Theil, und gleich darauf wird mit Variirung desselben begonnen. Man darf daraus nicht den Schluss ziehen, dass es die ursprüngliche Intention Beethoven's war, das Thema nur aus jenem ersten Theil bestehen zu lassen.*) Vom zweiten Satz ist (S. 79)



*) In A. Kretzschmer's »Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen«, Berlin 1838 (S. 181), steht die an einigen Stellen abweichende Melodie des Variationen-Themas mit der Bezeichnung: »Niederrheinisches Volkslied« und mit der Bemerkung: »Von Beethoven in seinem Septett zu Variationen benutzt.« Die Melodie soll also nicht von Beethoven componirt sein. Worauf sich die Angabe gründet, ist nicht gesagt. Das Skizzenbuch widerspricht ihr nicht. Dennoch muss ihre Richtigkeit bezweifelt werden: erstens, weil der Anfang des zweiten Theils der Melodie mit seinen gleichstufigen Noten einer Volksweise nicht gemäss ist; zweitens, weil die Richtigkeit der Angabe durch nichts bewiesen und von keiner Seite bestätigt wird, weil z. B. Ries und Wegeler als Rheinländer etwas davon gewusst haben müssten und ein Wort darüber gesagt haben würden.

nicht viel mehr, als die Anfangsmelodie angegeben. Wenn man die erste Skizze zum dritten Satz (S. 79) sieht,



so kann man der Meinung werden, Beethoven habe demselben ursprünglich ein eigenes Thema geben wollen und er sei erst dann auf den Gedanken gekommen, das Thema des zweiten Satzes der Claviersonate Op. 49 Nr. 2 dazu zu verwenden. Beethoven schreibt dieses Thema, wie die obige Skizze zeigt, nur bis zum Ende des dritten Taktes und (in seinen Halbnoten zu Anfang des 1. und 2. Taktes u. s. w.) rhythmisch übereinstimmend mit der Form hin, die es in jenem Sonatensatz hat. Wir sehen darin eine Bestätigung des durch andere Skizzen gelieferten Ergebnisses, dass das im Septett vorkommende Thema jenem Sonatensatze entlehnt wurde und dass nicht das Umgekehrte der Fall ist.*)

Die Entwürfe zu den Variationen des Septetts ziehen sich mit Unterbrechungen beinahe bis zu Ende des Skizzenbuches fort. Unterbrochen wird die Arbeit u. A. durch die bereits erwähnten drei letzten Sätze des Quartetts Op. 18 Nr. 5 und (S. 75 bis 79) durch die Variationen für Clavier über P. Winter's Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«. Ausserdem findet sich auf den ersten zwei Systemen zweier gegenüber liegender Seiten (S. 70 und 71) eine die Tonart Es-dur oder C-moll und den $\frac{3}{4}$-Takt andeutende Vorzeichnung, und darüber stehen die Worte: »*des Bagatelles par L. v. Beethoven*«. Sonst sind die Seiten leer geblieben; Beethoven hat keine Note hingeschrieben. Die Seiten waren also zur Aufnahme von Bagatellen bestimmt. Unter den kleinen Stücken, die damals fertig sein konnten, findet sich nur eines, auf welches jene Vorzeichnung bezogen werden könnte. Dieses ist die ungedruckte Bagatelle in C-moll, welche gleichzeitig mit der Sonate in C-moll Op. 10 Nr. 1 entstand.**)

---

*) Vgl. »Beethoveniana« S. 1.

**) Vgl. Artikel IV.

Aus der Stellung, welche die Skizzen zu den Variationen über Winter's Thema einnehmen, ergiebt sich, dass die Variationen geschrieben wurden, als das Quartett in A-dur in den Skizzen (d. h. dem Skizzenbuche nach) fertig, die Sätze des Septetts aber noch in Arbeit waren.*)

Wir sind am Ende. Zu erwähnen ist noch, dass in beiden Skizzenbüchern sehr viele nicht benutzte, meistens für Streichquartett, kleinerentheils für Clavier oder andere Instrumente gedachte Entwürfe vorkommen, von denen in unserer Darlegung nur die wichtigsten erwähnt sind.

Aus den in einigen Anmerkungen niedergelegten chronologischen Ergebnissen ist zu folgern, dass alle Skizzen, welche von der 59. Seite des ersten Skizzenbuches bis zur 79. Seite des zweiten vorkommen, in der Zeit von frühestens Januar 1799 bis spätestens December 1799 geschrieben wurden. Das zweite Skizzenbuch gehört demnach ganz dem Jahre 1799 an, und beide Skizzenbücher zusammen genommen sind in die Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 zu setzen. Die in beiden Skizzenbüchern berührten Compositionen sind, mit Berücksichtigung des Umstandes, dass die kleineren eher fertig werden mussten, als die grösseren, der Reihe nach:

Lied: »Der Kuss«, Op. 128. Frühere Bearbeitung.
Opferlied. Vom Druck etwas abweichende Bearbeitung.
Rondo für Clavier in G-dur, Op. 51 Nr. 2.
Gellert's Lied: »Vom Tode«. D-moll. Nur aus der Skizze bekannt.
(Clavierconcert in B-dur, Op. 19. Umarbeitung.)
Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3.
Variationen für Clavier über das Thema »La stessa, la stessissima«.
Lied: »Nähe des Geliebten«. Vollständig nur aus den Skizzen bekannt.
Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1.

*) Die Variationen über »Kind, willst du ruhig schlafen« wurden am 21. December 1799 als erschienen angezeigt. Die Skizzen dazu müssen also spätestens gegen Ende 1799 geschrieben worden sein.



Vierhändige Variationen in D-dur.
Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Mit Ausnahme des später umgearbeiteten zweiten Satzes.
Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5.
Variationen für Clavier über das Thema »Kind, willst du ruhig schlafen«.
Zweiter, dritter und vierter Satz des Septetts Op. 20. Angefangene Arbeit.

Diese Compositionen gehören also alle der Entstehung nach der Zeit von ungefähr Mitte 1798 bis Ende 1799 an, und sind die in den letzten acht Zeilen angeführten mit Sicherheit ins Jahr 1799 zu setzen.

In Betreff der sechs Quartette Op. 18 ist festgestellt, welche vier zuerst und in welcher Reihenfolge sie componirt wurden, nämlich: Nr. 3, 1, 2, 5. Von dem Versuch, auch die Reihenfolge der noch übrigen zu bestimmen, stehen wir ab. Skizzen dazu sind zwar vorhanden. Es würde aber schwer oder bedenklich sein, daraus ein chronologisches Ergebniss gewinnen zu wollen.

XLVII.

Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808.

Das hier vorzunehmende Skizzenbuch, früher im Besitz von F. A. Grasnick in Berlin, ist in Querformat, war vor dem Gebrauch buchbindermässig gebunden, hat einen alten bunten Umschlag und besteht, zwei vorn und hinten beigebundene weisse Blätter ausgenommen, aus 86 Seiten mit 16 Notenzeilen auf jeder Seite. An drei Stellen sind Blätter herausgenommen worden, und muss das Buch ursprünglich aus 48 Notenblättern bestanden haben. Zwischen Seite 2 und 3 ist 1 Blatt, zwischen S. 74 und 75 ebenfalls 1 Blatt, und nach S. 86 sind 3 Blätter herausgenommen. Nach chronologischer Schätzung ist das Skizzenbuch in die Zeit von frühestens Mitte 1808 bis spätestens Anfang 1809 zu setzen.

Beethoven hat sich im Skizzenbuch eingehend nur mit zwei Compositionen beschäftigt. Die erste derselben ist die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, Op. 80. Der grösste Theil des Skizzenbuches (S. 1 bis 75) ist ihr gewidmet.

Im Ganzen genommen ist der Gang der Skizzen der der gedruckten Form. Zuerst wird der instrumentale, dann der vocale Theil vorgenommen. Auszunehmen ist die Einleitung für Clavier allein, über welche später einige Worte zu sagen sein werden. Die zuerst erscheinende Skizze



betrifft die Stelle, mit der das Orchester einsetzt, und gleich darauf kommt



die zu Grunde gelegte, bekanntlich dem früh componirten Bürger'schen Liede »Gegenliebe« entnommene Melodie zum Vorschein. Nun folgt (S. 1 bis 52) eine lange Arbeit zu Variationen über jenes Thema. Letztere werden so ziemlich in der Reihe vorgenommen, in der sie im Druck erscheinen, und ein paralleles Verhältniss zwischen Skizze und Druck lässt sich auch im Einzelnen bei vielen Stellen beobachten.

Bei den Skizzen zum vocalen Theil lässt sich ein solches Verhältniss weniger beobachten, und das ist nicht nur zu verstehen von der darin erreichten Lesart, sondern auch vom Text. Die Skizzen bringen manches Fremde, nicht in die Partitur Uebergegangene, und die endgiltige Form wird nicht ganz und weniger erreicht, als beim instrumentalen Theil. Letzteres ist ein Beweis, dass die Arbeit anderwärts fortgesetzt und beendigt wurde. In Betreff des Textes ist Folgendes anzuführen. Hier (S. 26)



findet sich zum ersten Mal Text bei einer Skizze, der aber für die Composition, die Beethoven in Arbeit hatte, nicht bestimmt gewesen sein kann und ohne irgend eine Beziehung untergelegt zu sein scheint. Gleich darauf erscheint eine Stelle



aus dem früheren Liede, die, weil Noten und Worte von der ursprünglichen Fassung etwas abweichen, aus dem Gedächtniss niedergeschrieben zu sein scheint. Hier (S. 37)



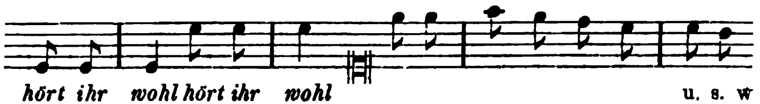
hat zum ersten Mal eine Skizze Worte erhalten, die eine Beziehung zur Phantasie mit Chor zulassen. Die Skizze betrifft die Stelle, wo zum ersten Mal die Singstimmen einsetzen. Nun erst kommen in meistens kurzen, abgebrochenen Skizzen (S. 54, 57 u. s. w.) einzelne Stellen aus dem uns bekannten Gedicht zum Vorschein. Die bruchstückweise vorkommenden Worte, die wir in der Reihenfolge, in der sie im gedruckten Text erscheinen, hier zusammenstellen,

Blüht dann neu und schön empor
Hat ein Geist sich aufgeschwungen
Nehmt denn hin ihr schönen Seelen
Froh die Gaben schöner Kunst
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen
Lohnt dem Menschen Göttergunst

gehören nur der letzten von den drei achtzeiligen Strophen an, aus denen das Gedicht besteht. Aus den vorhergehenden Strophen kommt kein Wort vor. Man kann hieraus nicht den Schluss ziehen, der Text habe ursprünglich nur aus der letzten Strophe bestanden, denn nach dem Inhalt dieser Strophe mussten nothwendig Verse vorhergehen. Auffallender Weise tauchen zwischen Skizzen, welche Worte aus den eben angeführten sechs Verszeilen, also aus dem jetzigen Text haben, wiederholt, so hier (S. 56)



und hier (S. 62),



jene anrufenden Worte wieder auf, welche die Singstimmen auch nach einer früher geschriebenen und mitgetheilten Skizze bei ihrem Eintritt bekommen sollten. Aus allen diesen Erscheinungen geht zunächst hervor, dass Beethoven die Composition anfing, ohne einen Text in Händen zu haben; denn hätte er von Anfang an einen geeigneten Text vor sich gehabt, so würde er schwerlich den ersten Skizzen Worte beigefügt haben, die mit der Idee des Werkes nicht verträglich sind. Ferner ist daraus die Möglichkeit abzuleiten, dass die Anfangsworte des Gedichtes ursprünglich anders lauteten, als jetzt; denn Beethoven würde schwerlich bei den Worten »Hört ihr wohl« geblieben sein, wenn ihm die geeigneteren Worte »Schmeichelnd hold« vorgelegen hätten.

Von den übrigen Skizzen und Bemerkungen bietet nur eine kleine Anzahl einiges Interesse. Bei einer Skizze (S. 7) zum Schluss der dritten Variation für Orchester steht die Bemerkung:

schon beim letzten Anfang der Contra Bass crescendo.

Man erinnere sich, dass die ersten drei Variationen mit p oder dolce bezeichnet sind und dass kurz vor Schluss der dritten Variation ein Crescendo vorgeschrieben ist. Jene Bemerkung beweist, dass diese Steigerung eine von Anfang an beabsichtigte ist. Einige andere Bemerkungen sind dagegen wenig oder gar nicht benutzt worden. Nach einer Skizze (S. 4) zu dem gleich nach jener Crescendo-Stelle vom ganzen Orchester gebrachten Thema steht:

dann cemb: Variazioni

Diese Bemerkung ist nicht genau befolgt worden. Unmittelbar folgen keine Clavier-Variationen. Ferner sind die ersten Noten des Themas an einer für den vocalen Theil bestimmten Stelle (S. 63)



mit einer Vortragsbezeichnung versehen, welche nicht in die Partitur übergegangen ist. Endlich ist dieser Entwurf (S. 24)



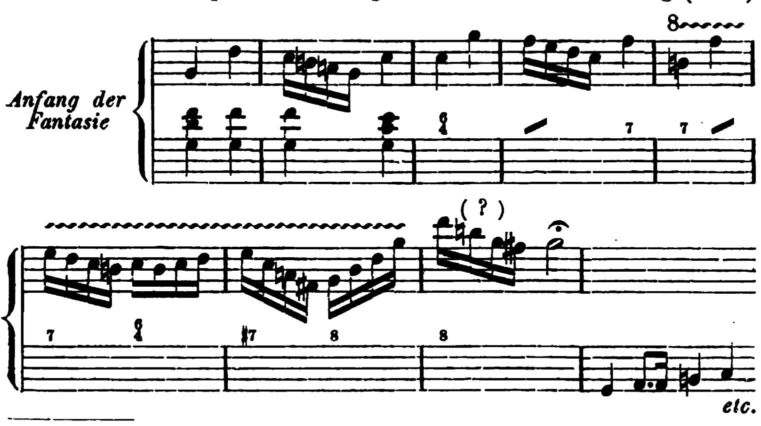
zum Anfang des vocalen Theils nicht genau und wörtlich zur Ausführung gekommen.

Von der gedruckten Einleitung für Clavier allein kommt im Skizzenbuch keine Note vor. Dieselbe entstand, wie anderwärts nachgewiesen ist, später und erst im Jahre 1809.*) Das Skizzenbuch enthält drei Aufzeichnungen, welche einer Einleitung gelten. Sie beweisen, dass Beethoven auf den Gedanken, das Werk mit einer längeren Einleitung nach Art einer freien Phantasie für Clavier allein beginnen zu lassen, erst später gekommen ist. Nach der ersten Aufzeichnung (S. 11)

vielleicht mit einem Quartett anfangen —
finale welches sich mit einem quartett in Es anfängt —



sollte das Streichquartett anfangen. Dieser kurze Anfang (S. 53)



*) Vgl. Artikel XXIX.

scheint für Clavier gedacht zu sein. Auf eine unzweifelhaft dem Clavier zugedachte Einleitung (in C-moll) ist es hier (S. 75)



abgesehen. Die Skizze, von der unsere Wiedergabe die Hauptmotive und nur den Anfang, eine etwas später und eine gegen Ende vorkommende Stelle bringt, füllt im Skizzenbuch beinahe eine Seite, enthält aber in ihrer fragmentarischen Fassung Andeutungen, die auf eine längere Ausführung schliessen lassen. Die ersten Takte sollten später in andern Tonarten (G-moll, F-moll u. s. w.) wiederkehren u. s. w.

Damit sind die auf die Phantasie mit Chor zu beziehenden Skizzen zu Ende. Gleich nach jener Skizze zu einer Einleitung kommen (S. 76 bis 86) Entwürfe zum ersten Satz des Clavierconcertes in Es-dur. Ohne Zweifel sind die Skizzen, die wir hier vor uns haben, die ersten zu diesem Werke. Die Tonart Es-dur stand von Anfang an fest. Die meisten der zuerst erscheinenden Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Ein Motiv, ein Thema nach dem andern wird verworfen. Erst nach mehreren Ansätzen, die nichts enthalten, was an das gedruckte Hauptthema erinnern könnte,

werden einige Fassungen aufgestellt, die zwar von der endgiltigen Form noch weit entfernt sind, die aber einen unscheinbaren Keim enthalten, der in andern, wieder etwas später geschriebenen Skizzen umgebildet erscheint und nach dessen Umgestaltung bald die endgiltige Form gewonnen wird. Man sehe zuerst hier (S. 78)



und hier (S. 78),



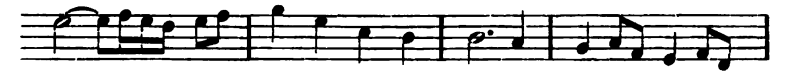
— in welchen beiden Skizzen man sich die erste Note entfernt, die zweite verlängert denken möge u. s. w. — später hier (S. 80),



dann hier (S. 80),



gleich darauf hier,



dann hier (S. 80)



und endlich hier (S. 80).



Einigen der mitgetheilten und nicht mitgetheilten Skizzen geht ein Vorspiel für Clavier allein vorher, und aus diesen Ansätzen ist die Einleitung, welche der erste Satz endgiltig bekommen hat, allmählich hervorgegangen. In einer für sich allein stehenden Skizze (S. 81)



ist der erste Schritt zur gedruckten Form geschehen. Ob nicht Beethoven auf den Gedanken, dem Concertsatz ein Vorspiel zu geben, in dem nichts auf später eintretende Themen deutet, durch die kurz vorher geschriebene Einleitung zur Phantasie mit Chor geführt wurde?

Auch ein anderes Thema des Satzes musste merkwürdige Wandlungen durchmachen, ehe es seine endgiltige Form fand. Man sehe hier (S. 84),



dann hier (S. 86)



und bald darauf hier (S. 86).



Die Arbeit zum ersten Satz des Concertes ist im Skizzenbuch nicht weit gediehen. Von den andern Sätzen kommt keine Note vor.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie und zum Concert finden sich, ausser einigen Bemerkungen, nur zwei kleine Skizzen (S. 38 und 85), die nicht auf jene Werke bezogen werden können. Aus dieser Erscheinung, die in wenig andern Skizzenbüchern vorkommt, ist zu schliessen, dass namentlich die Arbeit zur Phantasie so gut wie gar nicht durch Anderes unterbrochen wurde und dass es Beethoven um eine rasche Vollendung des angefangenen Werkes zu thun war.*)

*) Carl Czerny erzählte: Kurz vor der am 22. December 1808 gegebenen Akademie kam ihm »die Idee, ein glänzendes Schlussstück für diese Akademie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher componirtes Lied, entwarf die Variationen, den Chor etc., und der Dichter Kuffner musste dann schnell die Worte (nach Beethoven's Angabe) dazu dichten. So entstand die Phantasie mit Chor Op. 80. Sie wurde so spät fertig, dass sie kaum gehörig probirt werden konnte. Beethoven erzählte Dieses in meiner Gegenwart.« (S. Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 59.) Was den Hergang und die Sache betrifft, so lässt sich Czerny's Erzählung mit den Erscheinungen, welche die Skizzen bieten, in Einklang bringen. Nur bezweifeln wir die Richtigkeit der Angabe in Betreff des Verfassers des Textes. Dieser Zweifel gründet sich vor Allem darauf, dass in den im Jahre 1845 in 20 Bänden erschienenen Werken Christoph Kuffner's, welche sogar die unbedeutendsten, kleinsten Gedichte enthalten, der erwähnte Text nicht zu finden ist und dass in der im letzten Bande beigegebenen Biographie Kuffner's, wo u. A. von dem Verhältniss zu Joseph Haydn und Beethoven, von dem

Von den erwähnten zwei Skizzen kann nur die erste (in C-moll)



wegen einer dabei stehenden Bemerkung beachtenswerth erscheinen. Die Bestimmung ist klar.

Zwischen den Skizzen zur Phantasie finden sich auf einer sonst leer gebliebenen Seite (S. 32) die mit Bleistift geschriebenen Worte:

pastoral Sinfonie keine Malerey sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind
welche der genuss des Landes im Menschen hervorbringt
wobei einige gefühle des Landlebens geschildert werden —

Ruhm sey Gott in der höh
im Kirchenstyl

heilig im Kirchenstyl

Flauto piccolo Sch . . .

statt pleni sunt coeli *Es jauchzen die Himmel die Erde*

statt osanna amen

gellerts Lieder könnten dabei gute Dienste thun.

»auf dringendes Verlangen Beethoven's« gedichteten Oratorium »Saul« und von andern zur Composition bestimmten Dichtungen die Rede ist, von jenem Text nichts erwähnt wird. Auch sprechen innere Gründe gegen die Autorschaft Kuffner's. Man muss sich vergegenwärtigen, dass es hier galt, zu einer gegebenen Melodie Worte zu finden, deren Inhalt im Allgemeinen gewiss von Beethoven vorher angedeutet war. Die Worte, die gefunden wurden, sind gewiss von keinem unserer grössten Dichter, aber sie zeigen in der Lösung jener Aufgabe ein Verständniss für die Musik, eine Geschmeidigkeit in der Sprache und einen Schwung, den man in Kuffner's Gedichten schwerlich finden wird. Eher kann Friedrich Treitschke der Dichter sein. Und diese Vermuthung wird dadurch unterstützt, dass Beethoven, als er im Jahre 1809 und ungefähr ein halbes Jahr später den Text zu einem in »Christus am Oelberg« einzulegenden neuen Chor haben wollte, gleich an Treitschke denkt.

Zur Erläuterung Folgendes.

Am 22. December 1808 gab Beethoven ein Concert, in dem u. A. die Pastoral-Symphonie und das Gloria und Sanctus aus der Messe in C-dur zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurden. In jenen Bemerkungen ist es theils auf die Abfassung eines kurzen erklärenden Titels zur Pastoral-Symphonie, theils auf die Verdeutschung einiger Stellen aus dem Messtext abgesehen, und die ganze Aufzeichnung gilt hauptsächlich dem bei jenem Concert auszugebenden Programm*). In jenem Concert gelangte auch die Phantasie mit Chor zur ersten Aufführung. Hieran knüpft sich das Ergebniss, dass nicht nur sämmtliche Skizzen zur Phantasie mit Chor vor dem Tage jener Aufführung geschrieben worden sein müssen, sondern dass auch das Concert in Es-dur vor jenem Tage begonnen wurde; denn hätte Beethoven die letzten Seiten des Skizzenbuches nicht mit Entwürfen zum Concert angefüllt gefunden, so würde er die Arbeit zur Phantasie mit Chor in demselben Skizzenbuche fortgesetzt haben.

Ferner sind auf dem dem Skizzenbuch am Schluss beigebundenen weissen Blatte die Worte zu lesen:

Geht es nicht mit den Liebhaber Konzerten so reise ich gleich anfangs in der Fasten
Es gegen Ende der Fasten

Die letzte Zeile ist nicht verständlich. Bei dem Worte „Fasten" kann Beethoven nicht an die Fastenzeit des Jahres 1808, zu welcher Zeit das Skizzenbuch noch nicht in Angriff genommen worden sein kann, sondern nur an die des Jahres 1809 ge-

*) Die Stücke aus der Messe wurden zwar mit lateinischem Text gesungen, durften aber im Programm nicht mit lateinischen Worten angeführt werden. In Ankündigungen des Concerts sind sie so angeführt:

»Hymne mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«

»Heilig mit lateinischem Text im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos.«

Vgl. Schindler's Biographie, I, 147 f., Reichardt's Briefe (1810), I. 256 f. u. s. w.

dacht haben. Die Reise, die Beethoven anzutreten gedachte, kann nur mit dem Ruf nach Cassel in Zusammenhang gebracht werden. Beethoven erhielt den Antrag, nach Cassel zu kommen, angeblich vor dem 1. November 1808; abgelehnt wurde der Antrag vor dem 1. März 1809*). Auf Grund dieser Daten muss jene Bemerkung zwischen October 1808 und März 1809 geschrieben worden sein. Zweifelhafter ist, was für Liebhaber-Concerte Beethoven gemeint hat. Um die Zeit, von der hier überhaupt die Rede sein kann, gab es in Wien zwei Gesellschaften, welche Concerte jenes Namens gaben. Eine dieser Gesellschaften gab ihr erstes Concert im November 1807, und ihr letztes (im Universitätssaale) am 27. März 1808. Das Orchester stand anfangs unter der Leitung eines Dilettanten, später unter der des Violinspielers Clement**). Die andern Liebhaber-Concerte, bei denen Fürst Lobkowitz mit seinem Orchester betheiligt war, fanden im Winter 1808/9 Statt; ob auch früher oder später, ist nicht bekannt***). Der Zeit nach

*) In einem in Wien am 1. März 1809 geschriebenen, in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung v. J. 1809) (S. 383) abgedruckten Berichte heisst es: »Dass Beethoven hier bleibt und nicht nach Cassel geht, ist jetzt bestimmt.« Vgl. auch Thayer's Biographie, Bd. 3, S. 47.

**) Unter Beethoven's Leitung kamen dessen zweite und vierte Symphonie, die Coriolan-Ouverture (diese zum ersten Mal) und andere Werke zur Aufführung. Vgl. Wiener »Vaterländische Blätter« v. J. 1808, Hanslick's »Geschichte des Concertwesens in Wien« (S. 75).

***) Reichardt (»Vertraute Briefe« I. 218, 465; II. 1) nennt sie die »Liebhaber-Concerte bei der Frau von Rittersburg«. Aufgeführt wurden ausser Orchester-Compositionen, darunter in Beethoven's Gegenwart dessen Ouverture zu »Coriolan«, italienische Arien, Guitarre-Compositionen (von Giuliani gespielt) u. a. m. Mitwirkende und Zuhörer waren auf drei kleine Zimmer beschränkt. Nach diesen und andern Andeutungen, die Reichardt giebt, können die Concerte schwerlich von der Bedeutung gewesen sein, dass Beethoven sich hätte bewogen finden können, eigene Compositionen darin zur Aufführung zu bringen oder in einer andern Art mitzuwirken. Man muss aber berücksichtigen, dass Beethoven, als er die obige Bemerkung schrieb, möglicherweise abwarten wollte, ob die Concerte zu einer Mitwirkung oder Betheiligung sich geeignet zeigen würden und dass die andern Concerte auch nicht gerühmt werden.

kann Beethoven diese letzteren Liebhaber-Concerte, und die ersteren kann er nur in der Voraussetzung gemeint haben, dass sie auch im Winter 1808/9 Statt finden würden.

Das chronologische Ergebniss des Skizzenbuches ist kurz: das Concert in Es-dur wurde begonnen in der zweiten Hälfte des Jahres 1808 und bevor die Phantasie mit Chor fertig war.

XLVIII.

Der dritte Satz der Sonate in Es-dur Op. 7

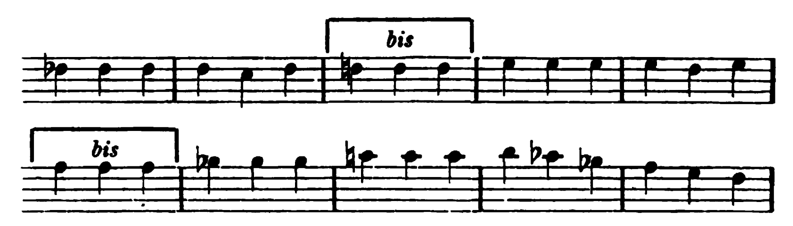
ist eines von den vielen Stücken, die nicht in einem Zuge, sondern stückweise entstanden. Man kann das auf einem einzelnen Bogen sehen, der augenscheinlich die Fortsetzung einer anderwärts begonnenen Arbeit enthält und auf dessen erster Seite zu allen Theilen jenes Satzes gehörende abgerissene Stellen durcheinander stehen*). Es würde schwer sein, von diesem Abgebrochenen der Entstehung etwas in der gedruckten Composition, wo alles im Fluss erscheint, zu finden. Erst später erscheinen einige grössere Skizzen, in denen die früher gefundenen kurzen Stellen zusammengefasst werden. Nach einer dieser Skizzen, zu der eine (mit + bezeichnete) Variante gehört,



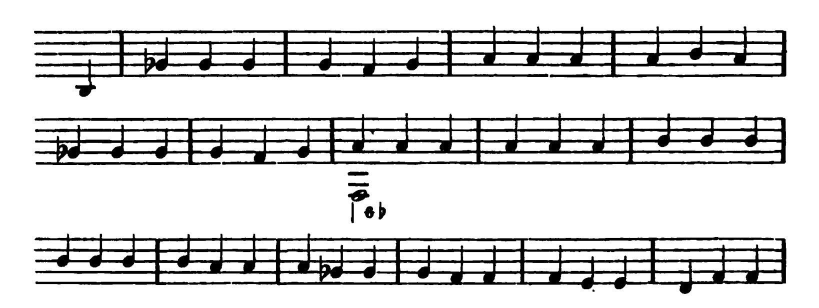
*) Der Bogen befindet sich im brittischen Museum.


8va
u. s. w.

sollte der zweite Theil des Hauptsatzes anfänglich eine Quarte tiefer beginnen, als er jetzt beginnt. Die Skizzen zum Minore, von denen eine so,



eine andere so lautet,



machen sich wegen ihrer Schreibweise (in lauter Viertelnoten) bemerkbar.

Auf erwähntem Bogen erscheinen später unbekannte Entwürfe, z. B. dieser







und dieser,



die alle, wie aus ihrer Beschaffenheit hervorgeht, zu kleinen Stücken bestimmt waren. Ohne Zweifel sind diese Stücke in einer Bemerkung gemeint, die am Rande der letzten Seite des Bogens steht und die so lautet:

diverse 4 bagatelles de B.
inglese ländler u. s. w.

Der Umstand, dass der Bogen keine Skizze enthält, die auf den ersten, zweiten und letzten Satz der Sonate Op. 7 bezogen werden kann, legt die Vermuthung nahe, dass der dritte Satz der Sonate ursprünglich zu den in jener Bemerkung gemeinten Bagatellen gehören sollte und er erst später der Sonate eingefügt wurde.

Mehrdeutig ist eine andere Bemerkung, die auf der vorletzten Seite des Bogens bei der zuletzt mitgetheilten unbekannten Skizze vorkommt und welche so lautet:

geschrieben und gewidmet das Con. B. C. (?) als Andenken seines Aufenthalts in P.

Der mit einem Fragezeichen bezeichnete Buchstabe erscheint als ein lateinisches C mit einem unten angefügten, nach Art einer Cedille nach vorne gezogenen Häkchen, so dass man ihn auch für ein G halten kann. Thayer (Biographie II, 9) deutet die letzten Worte auf eine Gräfin Clam Gallas und auf Prag, wo Beethoven 1796 war. Vielleicht sind die letzten Worte auch so zu lesen: das Concert Babette Ceglevich (richtig: Keglevich) als Andenken seines Aufenthalts in Pressburg*). Keine von diesen Lesungen ist wohl als unzweifelhaft richtig zu betrachten. Immerhin zeigt die Bemerkung, durch was für ein Motiv Beethoven zu einer Widmung veranlasst werden konnte.

*) Gewidmet sind der Gräfin B. Keglevich die Sonate Op. 7 und das Concert in C-dur Op. 15. Pressburg war der Wohnsitz des Fürsten G. Odescalchi, mit dem sich B. Keglevich im Februar 1801 vermählte.

Es mag gestattet sein, hier eine Stelle aus dem Briefe eines Neffen der Gräfin B. Keglevich einzurücken. Die Stelle lautet: »Die Sonate wurde von Beethoven für sie, als sie noch Mädchen und er ihr Lehrer war, componirt. Er hatte die Marotte — eine von den vielen — dass er, da er vis-à-vis von ihr wohnte, in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr ging und ihr Lectionen gab.«

XLIX.

Einige Entwürfe zum Quintett Op. 16.

Von Interesse ist ein Entwurf



zum Anfang des zweiten Satzes und ein Entwurf



zum Thema des Mittelsatzes im Rondo des Quintetts für Clavier und Blasinstrumente in Es-dur. Beachtenswerth ist die Stellung des Doppelschlagzeichens im 4. Takt der ersten Skizze. Das Zeichen ist hier so geschrieben, dass dessen Ausführung nicht zweifelhaft sein kann. Bei manchen ähnlichen Stellen, wo der Doppelschlag eben so auszuführen ist, ist das Zeichen später und erst über der nächstfolgenden Note angegeben.

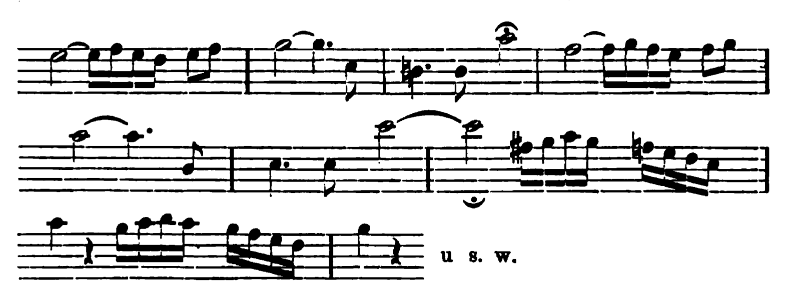
L.

Entwürfe zum Trio Op. 11 und zu unbekannten Stücken.

Zwei im brittischen Museum befindliche Bogen enthalten zu Anfang unbekannte Skizzen und dann Entwürfe zum ersten und zweiten Satz des Trios für Clavier, Clarinette und Violoncell in B-dur Op. 11. Die unbekannten Skizzen nehmen den meisten Raum ein. Sie betreffen zwei Stücke. Das erste Stück



scheint in den Skizzen fertig geworden zu sein. Es ist ein lang ausgeführtes, rondoartiges Stück in G-dur für Clavier und Violoncell. Das zweite Stück (in C-moll)



hat die Form eines Sonatensatzes. Welche Instrumente Beethoven dabei im Sinne hatte, ist zweifelhaft. Immerhin können diese Arbeiten zum Beweise dienen, dass manche Compositionen unfertig in den Skizzen liegen blieben. In einer Skizze

33*



zum ersten Satz des Trios in B-dur ist die Notation auffallend. Hat Beethoven beim 5. bis 8. Takt den Sopranschlüssel im Sinne gehabt oder an eine As-Clarinette gedacht? Und hat er im 8. Takt, als er den Bassschlüssel hinschrieb, an das Violoncell gedacht und bei den dann folgenden Noten den Violinschlüssel im Sinne gehabt? Die ersten Entwürfe zum Thema des Adagios des Trios, von denen einer so,



ein anderer so lautet,



kommen in den ersten Takten der gedruckten Form wenig nahe. Man wird hier etwas an den Anfang des Menuettes in der Sonate Op. 49 Nr. 2 (und im Septett) erinnert. Man würde wohl zu weit gehen, wollte man vermuthen, Beethoven habe den Anfang später nur deshalb geändert, um die Aehnlichkeit mit jenem Menuett zu vermeiden.

LI.

Skizzen zum Octett Op. 103.

Die anzuführenden Skizzen interessiren uns weniger an sich, als wegen eines chronologischen Ergebnisses, das sie mit sich führen.

Zwei in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche zusammengehörende Bogen enthalten der Reihe nach: ein unbekanntes Lied,



Entwürfe zum Menuett des Octetts für Blasinstrumente in Es-dur,



eine im letzten Satz des Trios in C-moll Op. 1 Nr. 3 benutzte Melodie *)



*) Vollständiger ist die Stelle mitgetheilt S. 26.

und das Nachspiel des Liedes »Feuerfarb'« Op. 52 Nr. 2.



Dieses Nachspiel giebt einen Anhalt. Das Lied »Feuerfarb'« war um Neujahr 1793 fertig, ob in der ersten Fassung, wo das Nachspiel anders lautet, oder mit obigem, offenbar später entstandenen Nachspiel, ist nicht gewiss.*) Jedenfalls kann nicht viel Zeit zwischen der einen und andern Fassung liegen. Da die Skizzen zum Octett früher geschrieben wurden, als jenes Nachspiel, so lässt sich als die Compositionszeit des Octetts frühestens das Jahr 1792, spätestens 1793 annehmen. Für das nach dem Octett bearbeitete, 1796 erschienene Quintett für Streichinstrumente Op. 4 bleiben also die Jahre 1793 bis 1796 übrig.

*) Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller (Charlotte von Schiller und ihre Freunde, 3. Bd. S. 100): »Ich lege Ihnen eine Composition der Feuerfarbe bei . . . . Sie ist von einem hiesigen jungen Mann, ... den nun der Kurfürst nach Wien zu Haydn geschickt hat.«

In seiner ersten Fassung ist das Lied erwähnt in »Beethoveniana« Seite 7.

LII.

Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette.

Bei einer früher (»Beethoveniana« S. 131 f.) unternommenen Zusammenstellung der von Beethoven selbst metronomisirten Werke musste die Bezeichnung der ersten elf Streichquartette unvollständig bleiben, weil ein Exemplar des Heftchens, welches diese Bezeichnung enthält, damals nicht aufzufinden war. Dieses Heftchen ist inzwischen zum Vorschein gekommen. Es ist in Sedezformat und hat den Titel:

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmasses
nach
Mälzel's
Metronom

Zweite Lieferung

Beethoven
sämmtliche Quartetten
von dem Author selbst bezeichnet

Wien
bei S. A. Steiner u. Comp.
No. 2812.

Das Heftchen besteht aus 12 Seiten. Jedem Quartett ist eine Seite gewidmet. Rechts stehen die thematischen Anfänge, und links die Tempi mit den metronomischen Bezeichnungen. Wir lassen die metronomischen Angaben hier folgen und verweisen in Betreff des Näheren auf das oben angeführte Buch.

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥. = 54. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 138. Dritter Satz: Allegro molto, 𝅗𝅥. = 112. Vierter Satz: Allegro, ♩ = 120.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩ = 96. Zweiter Satz: Adagio, ♪ = 72. Allegro ($\frac{2}{4}$-Takt), 𝅗𝅥 = 69. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 52. Vierter Satz: Allegro molto, quasi presto, 𝅗𝅥 = 92.

Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 120. Zweiter Satz: Andante, ♪ = 92. Dritter Satz: Allegro, 𝅗𝅥. = 100. Vierter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 96.

Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Andante scherzoso, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto, Allegretto, 𝅗𝅥. = 84. Vierter Satz: Allegro, 𝅝 = 66. Prestissimo, 𝅝 = 84.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: Allegro, ♩. = 104. Zweiter Satz: Menuetto, 𝅗𝅥. = 76. Dritter Satz: Andante cantabile, ♪ = 100. Poco Adagio (Takt 10 vor Schluss), ♪ = 88. Vierter Satz: Allegro, 𝅝 = 76.

Quartett in B-dur, Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅝 = 80. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, 𝅘𝅥𝅯 = 80. Dritter Satz: Scherzo, Allegro, 𝅗𝅥. = 63. Vierter Satz: Adagio (La Malinconia, $\frac{2}{4}$-Takt), ♪ = 58. Allegretto quasi allegro ($\frac{3}{8}$-Takt), ♩. = 88. Prestissimo (Takt 21 vor Schluss), ♩. = 112.

Quartett in F-dur, Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Allegretto vivace, ♩. = 56. Dritter Satz: Adagio molto, 𝅘𝅥𝅯 = 88. Molto cantabile (Takt 72 von Anfang), 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: Allegro (Thème russe), ♩ = 126. Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss), ♪ = 69. Presto (Takt 9 vor Schluss), ♩ = 92.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz: Molto adagio, ♩ = 60. Dritter Satz: Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: Presto, 𝅝 = 88. Più presto (26 Takte vor Schluss), 𝅝 = 112.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz: Andante con moto, ♩ = 69. Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Andante con moto, ♩. = 56. Dritter Satz: Menuetto grazioso, ♩ = 116. Vierter Satz: Allegro molto, 𝅝 = 84.

Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: Poco adagio, ♩ = 60. Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 100. Più presto quasi prestissimo (Alternative in C-dur), 𝅝. = 100. Letzter Satz: Allegretto con Variazioni, ♩ = 100. Un poco più vivace (zu Anfang der 6. oder letzten Variation), 𝅗𝅥 = 76. Allegro (Takt 11 vor Schluss), 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 92. Zweiter Satz: Allegretto ma non troppo, ♩ = 66. Dritter Satz: Allegro assai vivace, 𝅗𝅥. = 69. Più allegro (24 Takte vor Schluss), 𝅗𝅥. = 80. Letzter Satz: Larghetto, ♪ = 56. Allegretto agitato, ♩. = 92. Allegro (Takt 43 vor Schluss — im Verzeichniss steht das Tempo: Allegro molto), 𝅝 = 92.

LIII.

Ein unvollendetes Quintett.

Im Jahre 1826 erhielt Beethoven von dem Verleger Diabelli den Antrag, ein Quintett zu schreiben. Ob es, wie man nach dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's (Nr. 173) schliessen muss, ein »Violinquintett«, oder, wie es im Briefwechsel mit Diabelli heisst, ein »Quintett für Flöte« werden sollte, ist zweifelhaft. Beethoven ging auf den Antrag ein und hat die Arbeit ziemlich weit geführt. Ein Satz (Andante maestoso in C-dur) ist sogar fertig und, leider nicht in der ursprünglichen Gestalt, bei Diabelli u. Comp. gedruckt worden. (Vgl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und »Beethoveniana« S. 79.) Die übrigen Sätze waren in den Skizzen angefangen. Eine der ersten dazu gehörenden Skizzen



findet sich in einem im Sommer 1826 gebrauchten Taschenskizzenheft, das ausserdem Arbeiten zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 135 und 130 enthält. Später geschriebene und zahlreichere Skizzen finden sich in einem früher bei A. Schindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen kleinen Skizzenbuch. Die ersten 12 Seiten desselben sind beinahe ausschliesslich dem Quintett gewidmet. Dieser Anfang (Seite 6)



scheint für den ersten Satz, dieser (S. 12)



für das Scherzo und dieser (S. 5),



der später (S. 8) so



geändert erscheint, für den letzten Satz bestimmt gewesen zu sein. Von einer Verwendung der Flöte ist in den Skizzen nichts zu sehen. Es scheint demnach, dass es auf ein Streichquintett abgesehen war. Beethoven ist über der Arbeit gestorben. Das zuletzt erwähnte Skizzenbuch ist von Seite 13 an leer. Nach der letzten Skizze (S. 12),



die jedoch nicht zum Quintett zu gehören scheint, ist von Schindler's Hand bemerkt: »Dies hier auf dieser Seite sind die letzten Noten, die Beethoven ungefähr 10 bis 12 Tage vor seinem Tode in meinem Beisein geschrieben.«

LIV.

Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts Op. 130.

Bekanntlich wurde Beethoven in Folge der ungünstigen Aufnahme, welche die ursprünglich das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 bildenden Fuge Op. 133 bei der ersten Aufführung (am 21. März 1826) fand, bewogen, ein anderes Finale zu schreiben. Diese Arbeit wurde begonnen, als er im Sommer 1826 mit dem Quartett in F-dur Op. 135 beschäftigt war. Das zuerst dazu bestimmte Thema



zeigt gar keine Aehnlichkeit mit dem uns bekannten. Ob es zu bedauern ist, dass jener Ansatz verworfen wurde und einer andern Arbeit Platz machte? Wenigstens ist ein Keim zu dem Humor, der sich im jetzigen Finale entfaltet und durch den es so einzig da steht, darin nicht zu finden. In der Ueberschrift hat sich Beethoven verschrieben. Das Quartett in B-dur ist von den letzten sechs Quartetten der Entstehung nach das dritte.

LV.

Eine Bagatelle in A-moll.

Vor mehreren Jahren ist ein Clavierstück in A-moll erschienen, das im Autograph überschrieben ist: „Für Elise am 27. April zur Erinnerung von L. v. Bthvn." In einer Ausgabe ist 1808 als das Jahr der Composition angegeben. Worauf sich diese letztere Angabe gründet, ist nicht gesagt. Haltbar ist sie nicht.

Ein Bogen enthält auf der ersten Seite und auf den obersten Systemen der vierten Seite den mit der gedruckten Form ziemlich übereinstimmenden Anfang und Schluss jenes Clavierstücks,



auf der zweiten Seite eine Bemerkung

Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause

und Entwürfe zu einem ungedruckten Marsch in F-dur,



auf der dritten Seite und auf den unteren Systemen der vierten Seite wieder Entwürfe zu jenem Marsch. Dass viel Zeit zwischen dem Niederschreiben der angeführten verschiedenen Stellen vergangen sei, ist nicht anzunehmen. Die zum Clavierstück gehörenden Stellen können höchstens einige Monate vor den Entwürfen zum Marsch geschrieben sein. Letzterer hat in einer Abschrift aus dem Nachlass des Erzherzogs Rudolf die Aufschrift: »Marsch für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton von Ludwig van Beethoven 1810 Baaden am 3ten Sommermonath« (Juni). Die auf der zweiten Seite vorkommende Bemerkung bezieht sich auf Egmont (vgl. Partitur S. 71), mit welchem Werke Beethoven im Frühjahr 1810 beschäftigt war. Hieraus ergiebt sich als die Compositionszeit des Clavierstücks die erste Hälfte, genauer (mit Heranziehung des auf dem Autograph angegebenen Datums): der 27. April des Jahres 1810.

Besagter Bogen ist von Beethoven mit andern Bogen, die ebenfalls Arbeiten zu kleinen Stücken enthalten, zusammengelegt worden, und hat der erste davon die Ueberschrift »Bagatellen« erhalten. Die vorkommenden Stücke sind zum Theil als Bagatellen (in Op. 119 und 126) gedruckt worden. Die Bezeichnung des Stückes in A moll als »Bagatelle« ist also zu vertreten.

LVI.

Skizzen zur Symphonie in C-moll und zu einigen anderen Werken (Op. 61, 69).

Von den auf vorhandenen losen Bogen und Blättern vorkommenden Skizzen zur Symphonie in C-moll sind, ausser den bereits an einem andern Orte mitgetheilten,*) einige des Heraushebens und der Beachtung werth.**)

Eine in ihrem weitern Verlauf der gedruckten Form nahe kommende Skizze zum Anfang des dritten Satzes



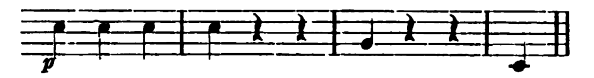
zeigt in ihrem Anfang eine auffallende Abweichung von der gedruckten Form. Der Anfang des Themas ist nach vorne verlängert. In Folge dieser Verlängerung macht sich das Taktgewicht, welches das Thema mit seinem zu zweitaktiger Gliederung geneigten Rhythmus verlangt, gleich beim Eintritt fühlbarer, als es im Druck der Fall ist. Im Druck erscheinen die ersten vier Noten des Themas im Auftakt. Beethoven hat

*) S. Beethoveniana S. 10 f. und 62 f.

**) Die meisten von den in diesem Artikel benutzten Blättern befinden sich in der königl. Bibliothek zu Berlin.

später die in der Skizze stehenden Vortakte vielleicht aus dem Grunde entfernt, weil sie, als ein unnöthiger Ballast, als nicht wesentlich zum Thema gehörend und ausser ihm stehend, dasselbe in seiner melodischen Bildung beeinträchtigt haben würden. Bei der ersten Wiederholung des Themas nach dem Trio lag die Sache anders. Hier ist einer von jenen Vortakten stehen geblieben.

Ursprünglich sollte der dritte Satz so



schliessen, und sollte der vierte Satz ohne Ueberleitung eintreten. Diese Ueberleitung, welche also später ins Auge gefasst wurde, ist wiederholt und verschieden entworfen worden. Hier einer der ersten Entwürfe dazu.



Von den später versuchten Fassungen legen wir diese



und diese vor.*)



*) Die letzte von diesen Stellen ist einer Skizze entnommen, welche vom 2. Theil des Trios des 3. Satzes bis weit in den 4. Satz hinein reicht und, mit Ausnahme eines Theils der oben ausgezogenen Stelle, fast ganz und im Wesentlichen mit der gedruckten Fassung übereinstimmt. Daraus ist zu schliessen, dass, als die Skizze geschrieben wurde, die ganze Symphonie in ihren Hauptzügen fertig skizzirt war.

8

u. s. w.

Dieser Entwurf



scheint zur zweiten Ueberleitung (inmitten des letzten Satzes) zu gehören. In allen diesen Skizzen ist von dem Orgelpunkt auf Quint und Octav, den Beethoven in der Partitur vor dem Finale angebracht hat, nichts zu sehen. Erst ganz zuletzt ist Beethoven auf die jetzige Fassung gekommen, und es ist möglich, dass er, als er das Werk in Partitur schrieb, noch an

der Stelle änderte. Diese Möglichkeit wird aus dem zunächst Mitzutheilenden von selbst hervorgehen. Damit haben wir den Beweis, dass die mehr eigenartig als schön zu nennende Ueberleitung zum letzten Satz nicht ein Werk der ersten Conception, vielleicht das Ergebniss späterer Reflexion war.

Auf dem obersten und untersten System der ersten zwei Seiten eines ursprünglich zur Partitur der C-moll-Symphonie bestimmten Bogens steht eine der 1. Violine



und eine dem Contrabass zugedachte Stelle aus der Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der Symphonie. Die Stelle des Contrabasses stimmt mit dem Druck überein, die der 1. Violine aber nicht. Warum Beethoven den Bogen verwarf, wissen wir nicht. Man kann vermuthen, er habe sich verschrieben, oder es sei ihm eine andere Fassung der Stelle eingefallen. Wir nehmen das Letztere an. Später fand der Bogen eine andere Verwendung. Auf der dritten Seite desselben stehen 29 Takte aus dem letzten Satz der G-moll-Symphonie von Mozart. Diese Nachbarschaft ist eine Verrätherin. Sie verräth, dass die ersten neun Noten des Themas des dritten Satzes von Beethoven's C-moll-Symphonie, der Tonfolge (nicht dem Rhythmus und der Tonart) nach, ganz dieselben sind, wie die ersten neun Noten des Themas des letzten Satzes von Mozart's G-moll-Symphonie. Ob Beethoven die Aehnlichkeit bemerkt hat? — Ferner finden sich auf den mittleren Systemen der 2. Seite jenes Bogens, also zwischen den zur Ueberleitung vom dritten zum vierten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Stellen, Entwürfe zur Composition des Goethe'schen Liedes »Sehnsucht« (»Nur wer die Sehnsucht kennt«). Einer dieser Entwürfe

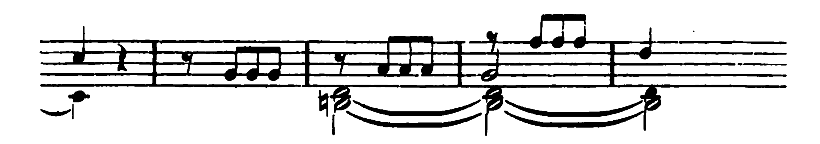


betrifft die zweite von den vier zu jenem Liede componirten und herausgekommenen Melodien. Dieses Zusammentreffen trägt zu einer genaueren Bestimmung der Compositionszeit der C-moll-Symphonie bei. Die vier Melodien waren nach dem dem Originalmanuscript beigefügten Datum, am 3. März 1808 fertig. Jener Entwurf muss früher geschrieben sein, da inzwischen noch die dritte und vierte Melodie des Liedes geschrieben werden mussten. Als der Entwurf geschrieben wurde, war, wie aus jenem Zusammentreffen hervorgeht, die Symphonie in den Skizzen ganz, in der Reinschrift bis zu Ende des dritten Satzes fertig. Berücksichtigt man nun, dass einige Zeit zwischen der Ausscheidung jenes Bogens und der Reinschrift der vier Melodien vergehen musste und dass nicht sehr viel Zeit vergehen konnte, bis das Finale der Symphonie in Partitur fertig geschrieben war: so wird man nicht anstehen, die Beendigung der C-moll-Symphonie spätestens in den März 1808 zu setzen. Die Möglichkeit, dass sie schon 1807 fertig wurde, ist damit nicht ausgeschlossen. Das Ergebniss, zu welchem andere Skizzen geführt haben (vgl. »Beethoveniana« S. 16 u. 69), lässt sich mit dem hier gewonnenen in Einklang bringen.

Skizzen zur Symphonie in C-moll treffen einerseits zusammen mit Skizzen zum Violinconcert, andererseits mit Arbeiten zur Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur.

Einige zusammengehörende Bogen bringen auf einer Seite zuerst einen abgebrochenen Entwurf





zum Anfang des ersten Satzes der Symphonie in C-moll und gleich darauf Entwürfe



zum ersten Satz des Violinconcertes, zwischen denen auch das Thema

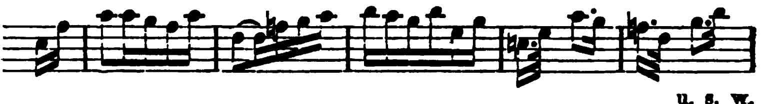


des letzten Satzes desselben Werkes zum Vorschein kommt.

Auf zwei andern zusammengehörenden Bogen erscheinen zuerst Entwürfe



zum letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell in A-dur und dann der gedruckten Form nahe kommende Entwürfe



u. s. w.

zum zweiten Satz der Symphonie in C-moll.

Das Violinconcert, das, wie die Skizze zeigt, damals noch nicht weit gediehen war, war, nach der Ueberschrift des Autographs, im Jahre 1806 fertig und soll, nach einer Angabe C. Czerny's,*) »in sehr kurzer Zeit« componirt worden sein. Die Sonate Op. 69 wurde begonnen 1807 und war im Anfange des Jahres 1808 fertig. Die ersten Züge zur Symphonie in C-moll geschahen, so viel bekannt ist, im Jahre 1803. Fertig war sie, wie vorhin angegeben, spätestens im März 1808. Beethoven hat also mehrere Jahre und, wie die Skizzen ergeben, mit Unterbrechungen daran gearbeitet.

Als beachtenswerth ist noch anzuführen ein früherer



und ein späterer Entwurf



zum Scherzo der Sonate Op. 69. Beide abgebrochene Entwürfe kommen wieder auf andern Blättern vor.

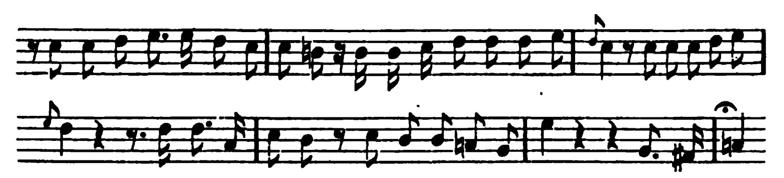
---

*) Pianoforte-Schule, 4 Theil, S. 117. Bei der von Czerny angegebenen Jahreszahl (1808) ist wohl ein Druckfehler anzunehmen.

LVII.

Skizzen zur »Adelaide« und zu einigen andern Stücken.

Auf einem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Blatte finden sich Entwürfe zum Recitativ des Bürger'schen Liedes »Seufzer eines Ungeliebten«



und zu den ersten zwei Sätzen des Sextetts für Streichinstrumente und Hörner in Es-dur Op. 81ᵇ.



Erstere Entwürfe kommen der gedruckten Form wenig, letztere sehr nahe. Ferner finden sich auf einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Blatte Entwürfe zu dem Schluss des zu jenem Bürger'schen Liede gehörenden Liedes »Gegenliebe«



und zur »Adelaide«.



Aus der Beschaffenheit dieser Skizzen geht hervor, dass das Lied »Gegenliebe« damals bald fertig, die »Adelaide« jedoch erst im Entstehen begriffen war. Da nach andern Ermittelungen die Composition, d. i. die Vollendung der »Adelaide« in die erste Hälfte des Jahres 1795 zu setzen ist, so ist als die wahrscheinliche Compositionszeit der andern in den Skizzen berührten Stücke, nämlich des Sextetts Op. 81[b] und des Doppelliedes »Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe«, eine etwas frühere Zeit, also 1794 oder Anfang 1795 anzunehmen.

Skizzen zur »Adelaide« finden sich nur auf einzelnen zerstreuten Blättern. Die meisten Skizzen sind kurz. Von den grösseren ist eine auf den ganzen zweiten Theil sich beziehende die anziehendste*).



*) Die Skizze befindet sich im brittischen Museum.



Die Skizze ist eine von den zuletzt geschriebenen und ohne Text. Letzterer lässt sich aber leicht unterlegen. Skizze und Druck treffen bei den Hauptpunkten zusammen und gehen dann wieder auseinander. Man wird bemerken, dass in der

Skizze das Vorspiel ohne Auftakt erscheint. Von den andern Abweichungen lassen sich folgende hervorheben. Die gleich nach dem Vorspiel eintretende Melodie ist im Druck um einige Takte verlängert worden und hat dadurch mehr Schwung bekommen. Am Schluss dieser Melodie und im weiteren Verlauf leidet die Skizze an einigen Wiederholungen, die im Druck vermieden sind. Die in der Skizze im 13. Takt eintretende Phrase wird nach vier Takten mit unwesentlicher Aenderung auf gleicher Stufe wiederholt; im Druck erfährt sie bei der Wiederholung eine eingreifende Aenderung. Im 33. und 34. Takt der Skizze wird eine Stelle vom Pianoforte in derselben Lage gebracht, in der sie vorher vorkommt; im Druck wird sie bei ihrer Wiederholung eine Quarte höher gelegt. In der Stelle in B-moll werden in der Skizze (Takt 52 f.) einige Schritte unverändert, im Druck variirt wiederholt. In Folge dieser und anderer kleinen, feinen Aenderungen, welche der Druck aufweist, sind die Mittelpartien mehr herausgehoben worden und hat das Ganze mehr Colorit bekommen. Der Schluss ist im Druck neu componirt, und nur die letzten Noten der Skizze sind beibehalten. Die Aenderungen sind ein Beweis, wie streng Beethoven bei der Arbeit war. Sie sind von der Art, dass man der Ansicht wird, Beethoven habe sich dabei weniger von der freien schöpferischen Phantasie, als von dem, was man im engeren aesthetischen Sinne Geschmack nennt, leiten lassen.

Erwähnenswerth sind auch zwei Stellen, welche auf einer leer gebliebenen Seite des Manuscriptes der ungedruckten, spätestens 1797 entstandenen Variationen für Blasinstrumente über ein Thema aus »Don Giovanni« sich verzeichnet finden und von denen eine



auf die »Adelaide«, die andere



auf das Lied »La partenza« zu beziehen ist. Für eigentliche Skizzen kann man die Stellen nicht nehmen. Dafür sind sie zu kurz; auch spricht ihr vereinzeltes Vorkommen dagegen. Die erste Aufzeichnung lässt sich als die nachträglich versuchte Aenderung einer früher anders lautenden Stelle betrachten. In den Druck ist die Aenderung nicht übergegangen. Wenn man der andern Stelle, wie sie oben notirt ist, die dazu gehörenden Worte

Io vivrò sempre in pene,
io non avrò più bene.

unterlegt, so kommen zwei Fehler zum Vorschein. Der erste Fehler ist, dass die zweite Sylbe des Wortes vivrò ein schlechtes Taktglied bekommt; der andere, dass das Wort non auf eine gute Taktzeit fällt und daher, den andern Worten gegenüber, zu sehr betont ist. Beide Fehler sind im Druck vermieden, und gewiss war Salieri an deren Beseitigung betheiligt. Vgl. »Beethoven's Studien«, I. 227.

LVIII.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin und besteht aus 30 Blättern in Querformat mit theils 12, theils 16, theils 8 Notenzeilen auf der Seite. Die nicht nur in der Rastrirung, sondern auch in der Farbe des Papiers verschiedenen Blätter waren, bevor sie, ohne Zweifel von Beethoven selbst, zu einem Hefte vereinigt wurden, an mehreren Stellen beschrieben. Dieser Umstand macht es rathsam, die vor der Heftung und zu verschiedener Zeit geschriebenen Skizzen und Aufzeichnungen von den nach der Heftung und in chronologischer Folge geschriebenen in der Betrachtung zu trennen.

Als der früheren Zeit angehörend sind zu erwähnen: ein Entwurf zum ersten Satz der neunten Symphonie; Andeutungen



zu einem vierhändigen Clavierstück;*) Reihen von Sext- und Quartsext-Accorden u. dgl. und (auf der andern Seite) eine

*) Die Arbeit, zu der Beethoven hier ansetzt, ist nicht zur Ausführung gekommen, wenn auch in Briefen wiederholt von einer solchen die Rede ist. L. Nohl (Biogr. III, 855) erwähnt eines am 7. August 1819 von Beethoven geschriebenen Briefes, in dem es sich

von fremder, anscheinlich von eines Knaben Hand geschriebene, den Quintsext-Accord betreffende Uebung aus Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (1. Ausg., § 132, S. 181)*); ein Ansatz



zu einer dritten Messe; ein mit der gedruckten Form nicht ganz übereinstimmender Entwurf



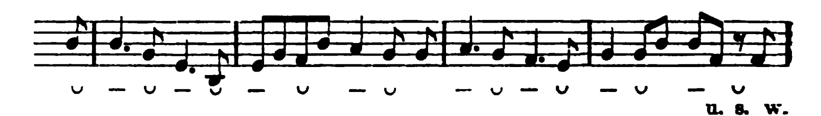
---

um eine vierhändige Sonate in F handelt. Dass die obige Skizze nicht dieser Sonate gelten kann, geht aus der Verschiedenheit der Tonarten hervor. Die Tonart der Skizze ist entweder Es-dur oder E-dur. Schindler theilt mit (Biogr. II, 95), Beethoven habe i. J. 1824 von dem Verleger Diabelli den Antrag erhalten, eine vierhändige Sonate zu schreiben und Beethoven habe diesen Antrag angenommen. Am 24. August 1824 schreibt Beethoven an Diabelli u. Comp.: »Es war mir nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben. Sie wünschen eine, grosse 4händige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Wege d. g. zu schreiben, aber ich will Ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen, und werde sie schreiben.« In einem späteren Briefe an die Verlagshandlung schreibt Beethoven, sie würde »die 4händigen Sonaten ganz gewiss« von ihm erhalten. Dem Verleger Schlesinger schreibt Beethoven am 15. Juli 1824 von einer vierhändigen Claviersonate. Dass Beethoven im Sinne hatte, ein solches Werk zu componiren, kann demnach nicht bezweifelt werden. Ausser der oben mitgetheilten Skizze findet sich aber in den uns bekannten Skizzenbüchern aus der späteren Zeit nichts, was auf eine solche Composition bezogen werden könnte.

*) Das Blatt, das diese Aufzeichnungen enthält, war offenbar ursprünglich für den Unterricht bestimmt. Der Schüler war Beethoven's Neffe, Karl, und der Lehrer war der Oheim selber. Die Seite, auf der die von Beethoven geschriebenen Accorde stehen, erscheint verkehrt eingeheftet, so dass man, wenn man sie lesen will, das Heft umwenden muss.



zum Opferlied Op. 121b; ein Entwurf



zum Anfang desselben Liedes, aber ohne Text und mit metrischer Bezeichnung, wobei zu bemerken ist, dass letztere zuerst hingeschrieben wurde und dass es diesem Umstande zuzuschreiben ist, wenn, wie man es an einigen Stellen in dem mitgetheilten Bruchstück sehen kann, das Zeichen der Kürze nicht immer an der richtigen Stelle angebracht ist; einige Versuche



im Fünfvierteltakt; Entwürfe

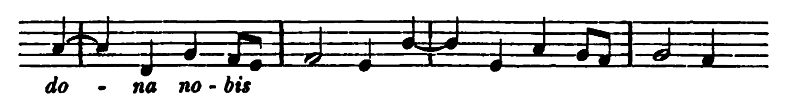


zu einer Bach-Ouverture; ein mit der gedruckten Fassung nicht ganz übereinstimmender Entwurf





zum Bundeslied Op. 122; endlich wieder ein Ansatz (in Des-dur)



zu einem für die dritte Messe bestimmten Dona nobis pacem.

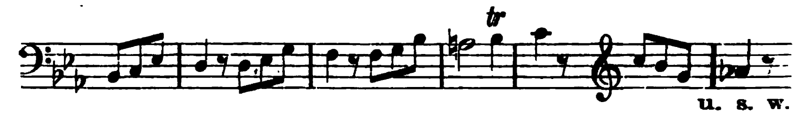
Die nach der Heftung geschriebenen und ins Jahr 1824 zu setzenden Skizzen betreffen ausschliesslich Compositionen für Streichquartett. Zuerst (S. 1 bis 42) erscheinen Skizzen zum dritten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 127. Die ersten Skizzen sind auf die Bildung des Hauptthemas gerichtet. Sie sind kurz, sind flüchtig geschrieben und geben kein deutliches Bild. Das in ihnen gewählte Motiv zeigt wohl hin und wieder eine Aehnlichkeit mit dem in der gedruckten Partitur vorkommenden, jedoch erscheint es auch anders. Der Vordersatz des achttaktigen Themas bewegt sich zwar ungefähr eine Octave aufwärts, der Nachsatz abwärts, und ist letzterer wenigstens in einer Skizze einer andern Stimme übergeben als ersterer, jedoch wird der Nachsatz nicht, wie es in der Partitur der Fall ist, durch Umkehrung des Vordersatzes gewonnen. Dieser Schritt geschieht erst später (S. 32).



Gleich darauf wählt Beethoven

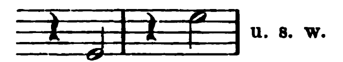


die Tonart der Parallele zur Aufstellung des Themas, und hier (S. 34)



erscheint letzteres in der Lage, in der es im Druck gebracht wird. Es scheint also, dass Beethoven erst im Verlauf der Arbeit auf den Gedanken kam, das Mittel der Umkehrung zur Bildung des Nachsatzes anzuwenden und letzteren einer andern Stimme zu übergeben.

Einige der später geschriebenen Skizzen bringen Erscheinungen, die über das in der Partitur erreichte Ziel hinausgehen. So ist z. B. in einer auf vier Systemen geschriebenen Skizze (S. 42) jedem der vier Instrumente theils ein eigenes Motiv, theils eine besondere Notengattung übergeben, die es acht Takte hindurch beibehalten und fortführen soll. Die erste Violine bekommt in jedem Takt



eine Viertelpause und eine Halbnote, die zweite Violine hat

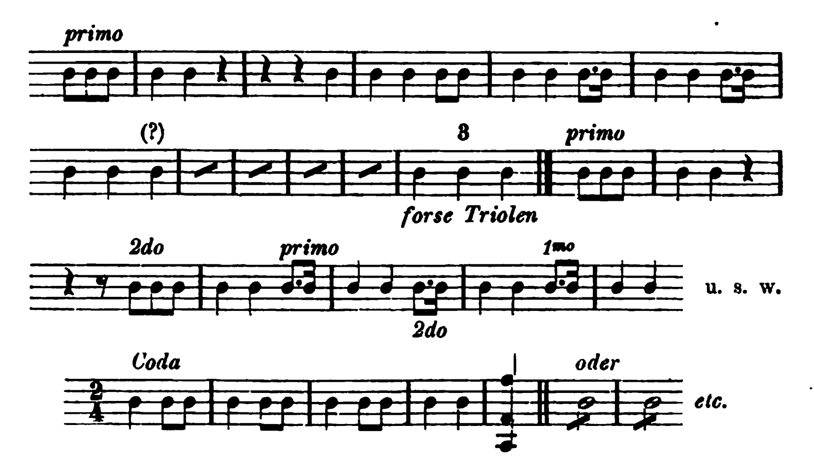


eine aus dem Hauptmotiv entstandene Klausel, die Viola bekommt durchweg Viertel- und das Violoncell Achtelnoten. Dabei stehen folgende Bemerkungen:

> *alle 4 Stimmen auf eine jede un altrum cantum —*
> *bei jeder Wiederholung alle 4 St. umgewandt.*

Wenn Beethoven unter dem letzten Worte, wie wir annehmen, verstand: versetzt oder verwechselt (nicht: mit oder ohne Verwechslung der Stimmen in Gegenbewegung aufgestellt), so hatte er es auf den vierfachen Contrapunkt abgesehen.

Etwas räthselhaft sind die rhythmischen Versuche, welche Beethoven (S. 42) in vier abgebrochenen Skizzen



mit einem Motiv anstellt. Sie können nur der Stelle kurz vor Eintritt des Trios (Presto) und der Coda gelten. Jedoch ist anzunehmen, dass die Umgebung, in der sie sich Beethoven dachte, damals eine andere war, als auf die wir sie jetzt beziehen.

Inmitten der Entwürfe zum Quartettsatz finden sich (S. 3 bis 43) Entwürfe zum zweiten Satz desselben Quartetts, über welche bereits anderwärts berichtet ist*), und (S. 9) zwei Choralzeilen, von denen eine



nicht figurirt, die andere etwas figurirt ist. Der Gedanke, mit dem sich Beethoven in diesen letzten Ansätzen beschäftigt, ist bald darauf in anderer Weise zur Ausführung gekommen.

*) Siehe den Artikel XXII.

Später (S. 43 bis 55) erscheinen Entwürfe zum letzten Satz des Quartetts Op. 127. Das Thema hatte anfangs, wie diese zwei Skizzen zeigen,



eine kürzere Fassung, als es jetzt hat. Anführen lässt sich noch eine verworfene, ursprünglich zur Mittelpartie desselben Satzes bestimmte Skizze (S. 53)



und ein Entwurf (S. 54),



dessen Fassung mit einigen Aenderungen beibehalten wurde.

Bald nach Beginn dieser Arbeit geschahen auch die ersten Züge zum ersten Satz des Quartetts in A-moll Op. 132. Zuerst wird zum Hauptthema angesetzt. Auf die Bildung desselben sind mehrere, meistens abgebrochene Skizzen gerichtet, z. B. diese



mit einer später geschriebenen Variante,



dann diese (S. 46),



diese (S. 46)



diese (S. 47)



und diese (S. 57).



Ansätze, die auf die Einleitung bezogen werden können, finden sich hier (S. 52),



hier (S. 56)



und hier (S. 57),



wo das gesuchte Motiv gefunden ist. Zur Auffindung desselben können andere Skizzen beigetragen haben. Hiervon später. Aus den übrigen Skizzen heben wir eine (S. 57) aus



wegen ihres Beethoven'schen Zuges und weil man in ihr das Embryo zu einer in der Partitur ganz anders gefassten Stelle (Takt 10 bis 12) des Allegros sehen kann.

Nun wird auch bald zu andern Sätzen desselben Quartetts angesetzt. Der letzte Satz sollte ursprünglich diesen Anfang (S. 49)



bekommen. Gleich darauf (S. 49)

erscheint das wirklich gewählte Thema, jedoch mit merklichen Abweichungen von der gedruckten Form.*) Dieser Anfang (S. 50)



war dem zweiten und dieser (S. 51)



*) Eine früher geschriebene Skizze, welche Anklänge an das Thema enthält, ist S. 180 angeführt.

dem dritten Satz zugedacht. Der ersten Intention nach sollte also, so ist aus den Skizzen zu entnehmen, das Quartett aus vier Sätzen bestehen.

Noch ist von einer Erscheinung Kenntniss zu nehmen. Unmittelbar vor und nach der zuerst mitgetheilten Skizze zur Einleitung des Quartetts in A-moll ist (S. 52)



ein Fugenthema in zwei verschiedenen Fassungen verzeichnet, und zwar stehen diese drei erwähnten Skizzen im Raume dreier Notenzeilen übereinander. Dasselbe Fugenthema wird bald darauf (S. 53)



nochmals in anderer Lage aufgestellt. Das skizzirte Fugenthema kann für keine der Arbeiten, die Beethoven damals vorhatte oder an die er denken konnte, bestimmt gewesen sein. Wir müssen also jene Skizzen, wie so manche andere, für Aufzeichnungen halten, die vor der Hand keine Bestimmung hatten. Unbenutzt liegen geblieben sind sie aber nicht. Es ist aus ihnen später das Thema der Quartettfuge Op. 133 hervorgegangen. In den diese Fuge betreffenden Skizzen wird das Thema zuerst in einer Fassung



aufgestellt, die über dessen Abstammung und über die Herübernahme aus dem vorliegenden Heft keinen Zweifel lässt. Später wird es so



und so



und noch anders verändert, bis die endgiltige Form gefunden ist*). Aber auch aus der Nähe, in welcher in vorliegendem Heft die Skizzen zum Fugenthema zu der Skizze zur Einleitung des A-moll-Quartetts stehen, lässt sich ein Ergebniss ziehen. Es ist wahrscheinlich und wird fast zur Gewissheit, dass Beethoven aus den Skizzen zum Fugenthema das aus vier Ganznoten bestehende Motiv geschöpft hat, mit dem der erste Satz des Quartetts in A-moll eingeleitet wird und das auch später darin zur Verwendung kommt. Von jenen Fugenskizzen wäre also eine zweifache Wirkung ausgegangen.

Keiner der im Skizzenheft berührten Quartettsätze hat darin seine endgiltige Fassung gefunden; sogar deren Hauptthemen sind nicht alle endgiltig festgestellt; länger fortgesponnene Skizzen kommen wenig vor; und unter den nach der Heftung geschriebenen Skizzen findet sich keine, die nicht als eine Quartettarbeit gedeutet werden könnte. Mit diesen Erscheinungen macht das Heft den Eindruck, dass es Beethoven vor Allem auf rasche Conception, auf das Hinwerfen einer Anzahl Skizzen ankam, die nöthig waren, um den Grundstock zu mehreren Quartettsätzen zu bilden, und deren weitere Ausführung einer späteren Zeit überlassen wurde.

---

*) Siehe Artikel I.

LIX.

Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1816.

Dasselbe befindet sich, einem andern Hefte beigebunden, in der königl. Bibliothek zu Berlin, ist in Querformat, besteht aus 16 Blättern und hat auf jeder Seite 16 Notenzeilen. Ursprünglich war das Heft grösser; es fehlen Blätter. Auch mögen die zwei ersten Blätter ursprünglich nicht dazu gehört haben. Ein chronologisches Ergebniss ist aus dem Hefte nicht zu ziehen.

Zuerst (S. 1) erscheinen Skizzen



zu einem Marsch, dessen Bestimmung unbekannt ist. Die dann folgende Arbeit (S. 5 bis 31) betrifft fast ausschliesslich den zweiten und dritten Theil des letzten Satzes der Sonate für Clavier in A-dur Op. 101. Angefangen wurde dieser Satz in einem an anderer Stelle beschriebenen Skizzenbuche.*)

*) Siehe Artikel XXXV. Die Sonate Op. 101 zeigt im Autograph das Datum »1816 im Monath November« und erschien im Stich im Februar 1817. Diese Daten können hier wiederholt werden, weil Thayer im dritten Bande von »Beethoven's Leben« (S. 382) die unrichtige Angabe, die Sonate sei am 15. (18. Februar? — Thayer giebt den Monat nicht an) 1816 öffentlich gespielt worden, aufrecht hält. Urheber dieser Angabe scheint Schindler (Biogr. I. 240) zu sein.

Jedoch schliessen sich die hier und dort vorkommenden Skizzen nicht aneinander an. Zwischen beiden Heften muss eines liegen, das zur Ausbildung des ersten Theils jenes Satzes gedient hat. Ein grosser Theil der im vorliegenden Heft vorkommenden Skizzen gilt dem Fugato. Das zu Grunde liegende Thema erscheint in verschiedenen Fassungen, z. B. hier (S. 5) so,



Nach der ersten der hier mitgetheilten Skizzen scheint es, dass das Fugato ursprünglich in einer der Oberstimmen (also zwei Octaven höher, als im Druck) begonnen werden sollte. In Betreff der zweiten Skizze, wo das Thema in einer andern

Tonart (D-dur) auftritt, ist zu bemerken, dass Beethoven anfangs daran dachte, auch in der Coda des Satzes ein Fugato anzubringen. Wo dieses Fugato beginnen sollte, kann man bei dieser Skizze (S. 6) sehen.



In andern Skizzen werden Engführungen gesucht, und am Schluss dieser zum Ende des zweiten Theils gehörenden Skizze (S. 27)



ist es auf eine Vergrösserung des Hauptmotives abgesehen, von der wenig in den Druck übergegangen ist. Auf andere Stellen sich beziehende Skizzen können wir übergehen. Die Skizzen nähern sich allmählich der endgiltigen Form, und es scheint, dass die Arbeit zu dem Satze im vorliegenden Hefte ganz zu Ende geführt wurde.

Anzuführen ist noch ein zwischen den Skizzen zum Sonatensatz (S. 32) vorkommender Ansatz mit einer Bemerkung,



bei der Beethoven an eine Form dachte, die ungefähr 8 Jahre später im Quartett in A-moll zur Anwendung kam, und (S. 32) ein Ansatz



zu dem Liede »Resignation«, aus dem hervorgeht, dass Beethoven dasselbe anfangs mehrstimmig behandeln wollte.

LX.

Entwürfe zu Clärchens Liedern.

Eine ziemlich beträchtliche Anzahl meistens auf einzelnen Blättern vorkommender Skizzen giebt Gelegenheit, den Weg zu beobachten, den Beethoven bei Composition der Lieder Clärchens nahm. Am meisten nimmt das erste Lied unser Interesse in Anspruch.

Die Arbeit beginnt mit der Vornahme einzelner Textabschnitte und kommt in den ersten Skizzen, z. B. in dieser,



über eine prosodische Behandlung des Textes nicht hinaus. Eine Wortmelodie wird gesucht, und ein Streben nach volksthümlicher Fassung, nicht nach Charakterisirung ist bemerkbar.

Diese declamatorische, die einfachste Liedform anstrebende Behandlung des Textes wird aufgegeben. Beethoven tritt dem Inhalt des Gedichtes und damit der Situation näher. Er geht auf den Sinn einzelner Wörter und auf ein Ausmalen derselben ein. Die Trommel



wird ins Spiel gebracht, ein marschartiger Zwischensatz



wird aufgestellt und bald gesellt sich auch das Soldatenpfeifchen hinzu. Diese in kurzen und abgebrochenen Skizzen niedergelegten Vorbereitungen führen zu einer grossen Skizze,

Die Trom-mel ge - rührt

das Pfeif-chen ge - spielt mein

Lieb - ster die Lan-ze die

tutti

Leu - te wie klopft wie

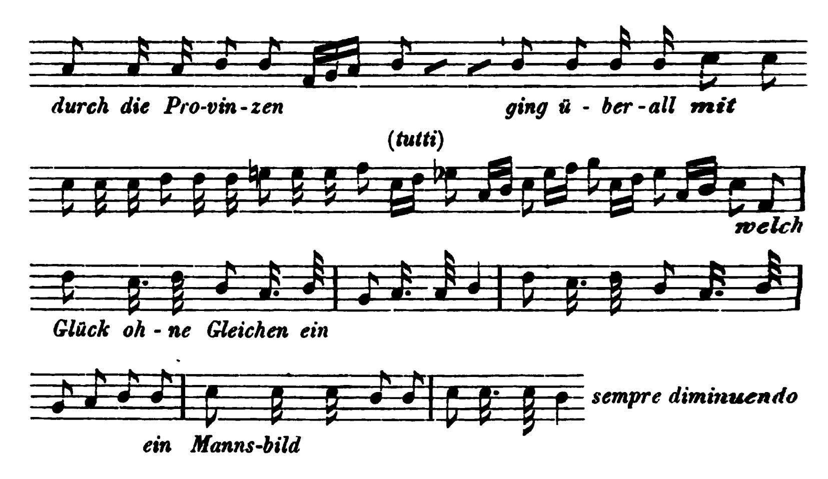
tutti

wallt o hätt

ich

folgt ihm zum Thor'naus mit

mu - thi - gem Schritt ging



in der alle Elemente der Tonmalerei, die das Gedicht bieten konnte, vereinigt sind. Beethoven hat des Dichters Worte wörtlich genommen. Das unschuldige Bürgermädchen hat sich emancipirt. Man sieht sie schreiten, marschiren, und sie singt ein mit allem Zubehör ausgestattetes munteres Soldatenlied.

Diese realistische Auffassung macht einer idealistischen Platz. Beethoven fasst das Bild Clärchens in den weitesten Rahmen und, von der nächsten Umgebung absehend und den dunkeln Hintergrund der Dichtung im Auge, giebt er ihm einen düstern Zug. Clärchen, das Schicksal ihres Geliebten ahnend, singt kein munteres Lied mehr. An die Stelle der bisher vorherrschenden Durtonarten (B-, G- und D-dur, — nur eine kleine Skizze hat H-moll) tritt eine Molltonart (F-moll), und bei dieser wird geblieben. Aus den dieser Auffassung angehörenden Skizzen ist die gedruckte Fassung hervorgegangen*).

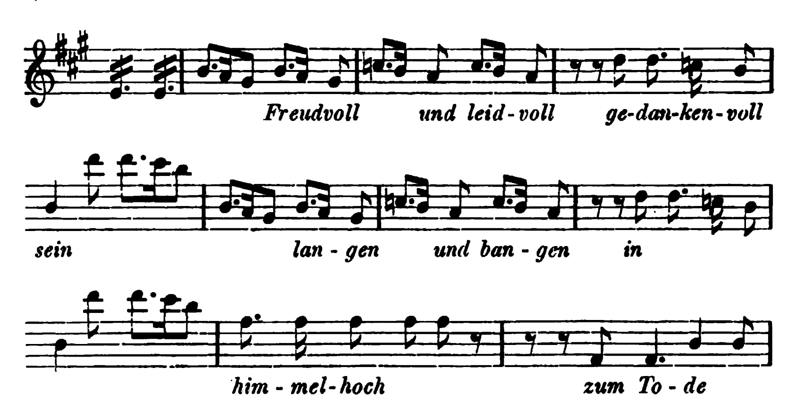
Die Composition des Liedes hat also drei Stadien durchlaufen. Beethoven ist von einer lyrischen Behandlung der einfachsten Art ausgegangen, hat dann ein dramatisch ausgestattetes Charakterlied aufgestellt und ist schliesslich auf eine

---

*) Später geschriebene, der gedruckten Form entsprechende Skizzen finden sich in einem Skizzenheft aus dem Jahre 1810. Siehe den Artikel XXX.

symbolische Darstellung geführt worden. Man hat die Auffassung, zu der Beethoven gelangt ist, getadelt und gesagt, das Lied sei nicht einfach genug, sei zu opernmässig behandelt, sei für das Schauspiel viel zu sehr geschmückt u. s. w. Wie dem nun auch sein mag: aus den Skizzen ergiebt sich, dass die getadelte Auffassung das Resultat verschiedener Versuche war und dass zu den von Beethoven verworfenen Auffassungen eben diejenige gehört, auf welche in jenen Einwürfen als die richtige hingedeutet wird. Nach diesem Ergebniss kann nicht bezweifelt werden, dass Beethoven das Lied mit Absicht so componirt hat und dass er die von ihm gewählte Auffassung für die geeignetste hielt. Man muss das Lied nehmen, wie es ist. Es ist ein echt Beethoven'sches Produkt. Ist das Lied fehlerhaft aufgefasst, so ist der Fehler in der subjectiven Natur Beethoven's, in seiner Neigung zu charakterisiren und zu symbolisiren zu suchen.

Die Skizzen zum andern Liede Clärchens bieten eine Erscheinung, die der bei dem ersten Liede beobachteten fast entgegengesetzt ist. Beethoven hat sich gleichzeitig mit zwei verschiedenen Bearbeitungen getragen, und scheint ihm die Wahl zwischen beiden nicht leicht geworden zu sein. Skizzen zur einen Bearbeitung stehen zwischen Skizzen zur andern. Eine von diesen Bearbeitungen ist in den Druck übergegangen. Von der andern Bearbeitung giebt folgende Skizze eine Vorstellung.





Wie man sieht, ist der darin vorkommende Refrain in anderer Taktart derselbe, den das Lied im Druck hat. Möglich, dass Beethoven der Bearbeitung im $\frac{2}{4}$-Takt zuletzt deswegen den Vorzug gegeben hat, weil sie einfacher ist und die Worte in ihr nicht so oft unterbrochen werden.

LXI.

Frühe Compositionen.

Unter dieser Ueberschrift mag von den der frühen und frühesten Zeit Beethoven's angehörenden, bisher nicht erwähnten Skizzen zu Compositionen eine kleine Anzahl vorgeführt werden.

Um 1790 wurde nach einer Skizze, welche so



anfängt, das Liedchen von der Ruhe (Op. 52 Nr. 3) concipirt*).

Dass das Lied »Wer ist ein freier Mann?« sehr früh componirt wurde, sagt schon Wegeler (Biogr. Not. S. 47). Wir dürfen jedoch das Wort »sehr früh« nicht im engsten Sinne nehmen. Auf einigen der Bonner Zeit angehörenden Blättern finden sich Skizzen, von denen eine, deren Oberstimme so



beginnt, mit der gedruckten Bearbeitung nichts gemein hat. Eine Annäherung an die gedruckte Form ist bei dieser abgebrochenen

*) Ueltzen's Gedicht erschien zuerst im Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1788.



und bei dieser Skizze



sichtbar. Pfeffel's Gedicht erschien zuerst mit einer Composition von C. F. G. Schwenke im Vossischen Musenalmanach für 1792. Seinem Inhalte nach kann das Gedicht durch die französische Revolution hervorgerufen worden sein. Auf Grund jener Jahreszahl und des früher Erwähnten können obige Skizzen nur in die Zeit zwischen Ende 1791 und November 1792 fallen. Auffallend ist die Aehnlichkeit einiger Stellen in Beethoven's Composition mit einigen Stellen in Schwenke's Composition, so dass man nicht umhin kann, einen Einfluss der letzteren auf die erstere anzunehmen. So beginnt z. B. Schwenke's Composition



mit einer Wendung, die Beethoven ganz ähnlich später anbringt. Beethoven's Composition ist in zwei autographen Bearbeitungen vollständig vorhanden. Beide weichen etwas von einander ab und gehören der ersten Wiener Zeit an. Eine Bearbeitung stimmt mit der gedruckten Form überein.

Früh concipirt wurde ferner das Flohlied (Op. 75 Nr. 3). Der früheste Entwurf dazu



kann der Handschrift nach 1790 oder später, aber aus dem Grunde nicht vor 1790 geschrieben worden sein, weil der Text (in Goethe's »Faust. Ein Fragment«) erst in jenem Jahre gedruckt wurde. Ein später, der Handschrift nach gegen 1800 geschriebener Entwurf



knüpft an jenen Entwurf an und stimmt an einigen Stellen mit der gedruckten Bearbeitung überein. Wie man sieht, ist ein »Chorus« darin angebracht, jedoch fehlt die Spielerei des Knickens, wie sie der Druck bringt.

Als frühe, längst vor dem Jahre 1800 entstandene Compositionen nennen wir nach vorhandenen Skizzen noch die Melodien des achten und zwölften von den i. J. 1803 erschienenen zwölf Contretänzen.

Eine Skizze zum Anfang der ersten der mit Opuszahlen versehenen Claviersonaten darf wohl als eine Merkwürdigkeit betrachtet werden. Hier ist sie.







Uebereinstimmendes mit der gedruckten Form bietet die Skizze genug. Anfang und Ende des ersten Theils des Sonatensatzes sind im Wesentlichen festgestellt. Aber auch Abweichendes kommt vor. (In der Vorzeichnung hat man sich ein ♭ hinzuzudenken.) Das Hauptmotiv und die im 2. Takt eintretenden begleitenden Accorde setzen in der Skizze auf guten Taktheilen ein, correspondiren also insofern rhythmisch miteinander. Im Druck hingegen hat das Hauptmotiv bei seinem ersten Eintritt einen Auftakt, die Begleitungsfigur eine Vorpause bekommen. Die Mitte fällt auf den ersten Blick durch ihre Verschiedenheit vom Druck auf. Im Druck herrscht das melodische Wesen, in der Skizze Passagenwerk vor. Wenn man jedoch die harmonische Grundlage dieses Passagenwerks aufsucht, so wird man finden, dass dieser im Druck verwendete Bassgang



darin versteckt ist.

Das Blatt, auf dem die Skizze vorkommt, enthält eine Randbemerkung

> *noch ein halbes Jahr in dem C.* — [Contrapunkt] *und er kann arbeiten was er will*

und ausserdem Entwürfe zu dem ungedruckten Liede »Dein Silber schien durch Eichengrün«. Letztere entstanden früher, als die Sonatenskizze. Jene Bemerkung klingt, als wenn sie aus Joseph Haydn's Munde käme. Gewiss sind es Worte eines Andern, die Beethoven angehen.

Hier mag denn auch des Verhältnisses gedacht werden, welches sich zwischen den ersten sechs oder sieben Takten einer der frühesten Bonner Zeit angehörenden Skizze



und dem Anfang des ersten Allegro's (in Es-moll) in dem zweiten der i. J. 1785 componirten drei Clavierquartette beobachten lässt. Beide Stücke haben in verschiedener Tonart im Wesentlichen dasselbe Anfangsthema. Wahrscheinlich hat Beethoven jenes ursprünglich für einen Symphoniesatz bestimmte Thema später eben so wissentlich benutzt, wie es bei einigen aus jenen Clavierquartetten in die Claviersonaten Op. 2 Nr. 1 und 3 hinübergenommenen Themen und Gängen geschehen ist. An einer Stelle des Blattes, welches die obige Skizze enthält, macht Beethoven die Notiz: »macht zusammen 4 r. und 3 g.« Ueber den Ort, wo das geschrieben wurde, ist nicht zu zweifeln.

LXII.

Skizzen zu den Variationen Op. 120

finden sich an verschiedenen Orten und meistens auf losen Bogen und Blättern, und was diese Vorlagen enthalten, ist nur geeignet, Einzelheiten aus dem Verlauf der Arbeit vor Augen zu legen.

Die ältesten von den vorhandenen Skizzen



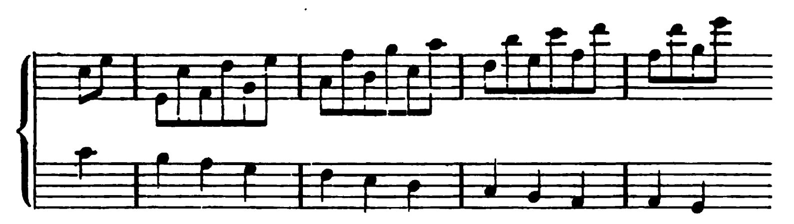


sind mit Bleistift geschrieben und flüchtig hingeworfen. Man sieht die Arbeit noch in ihrem ersten Stadium begriffen. Meistens ist nur der Anfang und das festzuhaltende Motiv einer Variation angegeben. In der skizzirten 1., 2. und 6. Variation lassen sich die Embryonen der gedruckten 3., 4. und 7. Variation erkennen. Bemerkenswerth ist, dass Beethoven in jenen Skizzen, dem Grundbass des Themas folgend, im ersten Abschnitt (nämlich in den ersten vier Takten, vom ersten Auftakt bis zum zweiten Viertel des vierten Taktes gezählt) die tonische Basis nicht verlässt und sich erst beim Eintritt des zweiten Abschnittes zur Dominante wendet, und dass hingegen in später geschriebenen Skizzen und im Druck (bei der 3. und 4. Variation) die Wendung zur Dominante früher und noch vor Schluss des ersten Abschnittes geschieht. Diese »Licenz« war also anfangs nicht da.

Später geschriebene Skizzen, z. B. diese



und diese



zeigen die Arbeit vorgeschritten. Beethoven sucht schon das zu fugirende Thema der 32. Variation, und in einer Skizze zur 3. Variation ist (zu Anfang des 4. Taktes) die vorhin erwähnte Wendung zur Dominante schon erfolgt. Vorstehende Skizzen wurden gegen Ende 1822 geschrieben.

Eine in ziemlich dieselbe Zeit fallende Gruppe von Skizzen betrifft die 10. bis 22. Variation. Die Skizze zur 18. Variation



ist zu Anfang mit »Presto« bezeichnet. Im Autograph hat Beethoven das Tempo: »Poco moderato« und im Druck ein noch langsameres Tempo (Moderato) gewählt. Von den übrigen Skizzen ist eine zur 11.



und eine zur 22. Variation hervorzuheben.



Eine Skizze zur 20. Variation ist mit der Zahl 17 versehen. Hieraus lässt sich der Schluss ziehen, dass von den ersten 20 Variationen drei noch nicht angefangen waren.

Wieder andere Blätter zeigen die Arbeit



der Beendigung nahe. Beethoven arbeitet an den letzten Variationen. In den Skizzen zur 32. Variation wird das zu fugirende Thema vergrössert und in verschiedenen Taktarten aufgestellt. Man wird dabei an eine Form der alten Canzone erinnert, der man bei Frescobaldi, A. Poglietti und noch bei J. S. Bach begegnen kann.

Zu den zuletzt geschriebenen, wieder auf andern Blättern befindlichen Skizzen gehören auch einige zur 3., 4., 9. und 10. Variation. Der Anfang einer derselben ist in den »Beethoveniana« mitgetheilt.

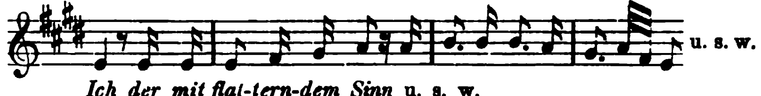
Aus der Umgebung, in welcher mehrere der erwähnten und angegebenen Skizzen erscheinen, ist zu schliessen, dass Beethoven mit Unterbrechungen an den Variationen arbeitete. Die unterbrechende Arbeit war meistens die zum ersten Satz der neunten Symphonie. Beendigt wurde die Arbeit zu den Variationen spätestens im Frühjahr 1823. Wann sie begonnen wurde, ist aus den Skizzen nicht zu ersehen. Die Angabe Schindler's (Biogr., II. 34), die Verlagshandlung Diabelli u. Comp. habe »in der Winterzeit von 1822 auf 1823 einer grossen Anzahl Componisten den Plan zur Herausgabe eines Collectiv-Werkes von Variationen für Pianoforte vorgelegt« u. s. w., ist, was das Datum betrifft, unrichtig. Dass jene Verlagshandlung ihren Plan viel früher ausgeheckt hatte, lässt sich durch den von Franz Schubert gelieferten Beitrag beweisen. Dieser Beitrag zeigt im Autograph das Datum: »März 1821«. Man wird sich aber damit auch noch nicht zufrieden geben wollen, wenn man einen Brief liest, den Beethoven am 10. Februar 1820 an Simrock schrieb und in dem Beethoven eine Composition mit den Worten erwähnt: »Grosse Veränderungen über einen bekannten Deutschen — welche ich Ihnen unterdess nicht zusagen kann«. Beethoven kann damit nur die Variationen Op. 120, die aber noch lange nicht fertig waren, gemeint haben. An das von ihm gebrauchte Wort »Deutschen« darf man sich nicht stossen. Die Benennungen Deutscher, Deutscher Tanz und Walzer waren damals bei den Componisten in Wien gleichbedeutend. In dieser Hinsicht lässt sich auf einige Compositionen Fr. Schubert's verweisen, welche einmal diesen, ein ander Mal jenen Namen tragen. Man sehe im Thematischen Verzeichniss der Werke Schubert's z. B. (S. 23 ff.) die verschiedenen Ueberschriften der Tänze Op. 18 Nr. 1, 2 und 3.

LXIII.

Liegengebliebene Arbeiten.

Wir unternehmen hier eine Zusammenstellung derjenigen unbenutzt liegengebliebenen Compositionsentwürfe, welche, meistens aus dem Grunde, weil sie auf einzelnen Blättern vorkommen, bisher nicht erwähnt werden konnten und die uns am meisten der Beachtung werth erscheinen und zur Erweiterung der Kenntniss von Beethoven's Thätigkeit beitragen können. Alle vorhandenen nicht zur Ausführung gekommenen Entwürfe vorzuführen würde überflüssig und auch wohl unthunlich sein. Bei der zu treffenden Auswahl wird sich unser Augenmerk zuerst und vorherrschend auf Entwürfe zu Gesangcompositionen richten. Man wird aus solchen einen Schluss auf die Bekanntschaft Beethoven's mit unserer Litteratur machen können.

Ein Blatt enthält den Entwurf



zu einem Liede. An einer andern Stelle des Blattes stehen Entwürfe zu den Variationen für Clavier und Violine über das Thema »Se vuol ballare«. Demnach ist jener Entwurf in das Jahr 1792 zu setzen.

Ein anderes Blatt enthält hier



und hier



Ansätze zur Composition eines Gedichtes aus Herder's »Nacht und Träume«. Auf demselben Blatte steht die von Beethoven seinen vierhändigen Variationen in C-dur zu Grunde gelegte Melodie von Graf Waldstein. Demnach können jene Entwürfe ungefähr dem Jahre 1793 angehören.

Auf einem der Handschrift nach der Zeit vor 1800 angehörenden Blatte steht eine Melodie



zu Voss' »Minnelied«. Beethoven schreibt die Melodie nochmals



in anderer Taktart hin, streicht diese Fassung aber durch. Nebenan ist bemerkt: »Titel — leichte Lieder«. Beethoven dachte also an eine Zusammenstellung solcher Lieder.

Ungefähr zur selben Zeit entstanden Entwürfe



zur Composition eines Gedichtes aus Goethe's »Faust« und ein im Entwurf vollständiges Lied mit diesem Anfang.



Goethe's »Rastlose Liebe« wurde als durchcomponirtes Lied entworfen. Der Entwurf füllt drei Seiten, wurde wahrscheinlich zwischen 1800 und 1804 geschrieben und fängt so an.



Matthisson's »Wunsch« wurde wiederholt und zu verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Hier stehe ein Ansatz,



der im Jahre 1804 geschrieben wurde, als Beethoven mit der Oper »Leonore« beschäftigt war.

Aus dem Jahre 1808 ist ein Entwurf



zu einem kurzen Chor zu verzeichnen.

Ungefähr im Jahre 1820 entstand ein Entwurf



zu Goethe's »Heidenröslein«. Beethoven nahm das Lied später nochmals vor.

Unter den der Zeit vor 1800 angehörenden Entwürfen zu Instrumental-Compositionen findet sich eine hübsche Melodie.



Beethoven hat sich in den letzten Takten verschrieben, und muss der Werth einiger Noten geändert werden.

Gegen Anfang 1823 machte Beethoven einen Ansatz



zur Composition einer Einleitung für die Cantate »Der glorreiche Augenblick«. Dass er das Vorhaben, eine solche Einleitung zu schreiben, einige Jahre später noch nicht aufgegeben hatte, geht aus einem Briefe vom 12. Juni 1825 an den Verleger Haslinger hervor, in dem Beethoven schreibt: »Die Partitur der Cantate brauche ich einige Tage, da ich eine Art Ouverture dazu schreiben möchte«.

Beethoven ist auf keines der in seine späteren Jahre fallenden und nicht zur Ausführung gekommenen Vorhaben so oft zurückgekommen und bei keinem hat er so lange beharrt, als bei dem, eine Ouverture über den Namen Bach zu schreiben. Einzelne Skizzen zu dieser Arbeit sind bereits anderwärts mitgetheilt worden und kommt es hier nur auf eine Zusammenstellung der vorhandenen Entwürfe an. Letztere finden sich an vier Orten vertheilt. Die erste Andeutung zur Composition einer Bach-Ouverture ist in einer Bemerkung

auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Overture auf B a c h sehr fugirt mit 3 (Posaunen? Subjekten?)

enthalten, welche zwischen Skizzen zur neunten Symphonie vorkommt und ihrer Umgebung nach in das Jahr 1822 zu setzen ist*). Ungefähr derselben, vielleicht einer etwas späteren Zeit gehören einige Entwürfe an, von denen der erste so,



*) Vgl. den Artikel XX.



der zweite so



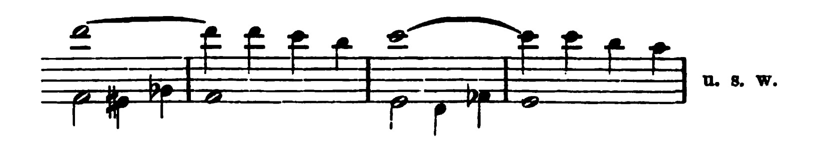
und ein dritter so anfängt.



Dann kommt Beethoven auf sein Vorhaben zurück in einigen Ansätzen, von denen einer



sich mit dem Thema, andere



sich mit der Durchführung des Hauptmotives befassen. Diese Ansätze wurden nach ihrer Umgebung (Skizzen zum Opferlied Op. 121[b] und zu dem Kanon »Schwenke dich«) wahrscheinlich im Jahre 1823 geschrieben. Der letzte Ansatz*)



geschah im Jahre 1825.

Mit Ausnahme der vier Noten, welche der Name »Bach« bietet und an welche überall angeknüpft wird, sind die in den Skizzen zur Bach-Ouverture aufgestellten Themen so verschieden, dass bei ihnen nicht, wie bei Skizzen zu andern Werken, von Umbildungen eines frei concipirten Themas, sondern nur von dem Festhalten eines entlehnten Motives die Rede sein kann. Jenes Motiv sollte den Kern der Composition

*) Bereits angeführt im Artikel I. Zu verweisen ist auch auf Marx' »Beethoven«, 2. Aufl. II. 291, und auf Schindler's Mittheilung in Hirschbach's »Repertorium« v. J. 1844 S. 1. Einige der am letzteren Orte gebrachten Skizzen (in C-moll) gehören jedoch nicht, wie Schindler angiebt, zur Bach-Ouverture.

bilden. Aber nicht die Günstigkeit des Motives allein gab die Anregung zu dem Vorhaben, sondern der Erklärungsgrund ist hauptsächlich darin zu suchen, dass Beethoven sich zu jener Zeit viel mit Fugencomposition beschäftigte und dass ihm J. S. Bach als das höchste Muster in jener Compositionsform erschien. In der Ouverture über den Namen Bach und in deren ausgesprochenem fugirtem Wesen sollte der Kunst Bach's eine Huldigung dargebracht werden.

LXIV.

Ein Brief-Concept.

Die Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven begleitet einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 20. Mai 1824) einen solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen«. Da nun aber zu einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit fast kaufmännischer Vorsicht die bei einer Rechtsabtretung zu berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) angegeben sind: so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei auch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in geschäftlichen Dingen. Man kann darüber aber jetzt nicht urtheilen, weil die dazu nöthigen, beweiskräftigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind. Es mag hier genügen, zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven aufgesetzte Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin.*) Wir theilen es mit allen Schreibfehlern

*) Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

(mit Einrechnung der vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dgl. so genau als möglich mit. Die Randbemerkungen Beethoven's stehen in der folgenden Wiedergabe neben den Stellen, zu welchen sie gehören, und verweist jedesmal, wie im Original, ein Zeichen (X, †, Vi-de) darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, welche sich theils im Texte, theils am Rande des Conceptes befinden, haben wir mit eckigen Klammern [ ] eingefasst. Beethoven schreibt:

Baden am
15ten Juli.

Euer Wohlgebohren!

Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, u. bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin Quartetten überlassen könnte, das Honorar für eines wäre 80 ♯♯, [X] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke u. so ist mir auch schon auf die 4tetten dieses gebothen, ebenso Z. B. auf eine 4händige Klavier Sonate dasselbige,

[X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten]

Vi- ich glaube aber, dass da Sie diese quartetten nach Paris London schicken können † eher noch mehr geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach London schicke ich selbst nichts mehr, seit mein Freund u. Schüler Ries nicht mehr da ist, da die correspond. u. das Besorgen zu viel Zeit wegnimmt, und ein Priester des Apoll ohnehin mit d. d. verschont sein müste, leider fordern unterdessen die Umstände, dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin, wo die bösen Unterirdischen Mächte hausen] auf die Erde verlieren muss. — um ihnen übrigens einen Beweiss zu geben, wie ich auf sie rücksicht können sie mir einen wechsel auf ein gutes Hauss hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die quartetten, doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdenn die 4tetten dort sogleich abgegeb. werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl. erst zu warten bis diese werke erst in Berl. ankommen, — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen, dass die 4tetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg. werden — gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der ant-

-de. ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben.

† wie ich denn von Ries weiss, dass ihr Sohn in Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeb.

wort, damit ich gerade diese 4teiten [X] welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst zu gesichte bekäme, bei ihnen in Berlin [heraus] erschienen.

[X niemanden andern gebe]

Euer wohlgebohren
mit [aller] Achtung
[Ergebenster]
Beethoven

schicken sie ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig van Beethoven in Wien.

Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben. Seinem Inhalt nach kann das Schreiben nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op. 132) und das in B-dur (Op. 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt; jedoch war zur Zeit, da Beethoven den Brief aufsetzte, das in B-dur noch nicht fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24. August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate gegen ein Honorar von 80 Dukaten zu schreiben; in einem andern Briefe schreibt er sogar von vierhändigen »Sonaten«, welche Diabelli »ganz gewiss« von ihm erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann nicht bezweifelt werden; man kann aber mit Grund zweifeln, dass etwas davon fertig wurde. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7. Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den »Freund und Schüler« Beethoven's betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalte im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen,

in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe (ohne Datum) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus den Beilagen alles — schreibe diesen Brief an Schlesinger .... Fasse manches besser, ich glaube, dass man auf 80 ♯♯ wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an Galitzin, jedoch den an Schlesinger besorge Samstags«. In einem andern Briefe (geschrieben in »Baden am 15ten Juli« also an demselben Tage, wie der vorliegende) heisst es u. a.: »Lieber Sohn! In dem Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwil in Berlin ist. — Wegen den 80 ♯♯ kannst du auch schreiben, dass selbe nur in C. Gulden, der ♯♯ zu 4 fl. 30 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn zu viel ist es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Monathen musst du dich auch recht ausdrücken« u. s. w. Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift befördern. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, da Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen »Biographie« II, S. 113 u. 118) eins der angebotenen Werke, das Quartett in A-moll, übernahm.

LXV.

Die Clavierstimme zu Op. 61.

Die autographe Partitur des Violin-Concerts Op. 61 enthält auf dem untersten, leer gebliebenen System manche Andeutungen von Beethoven's Hand, welche sich auf die Bearbeitung der concertanten Violinstimme dieses Werkes zu einer Clavierstimme beziehen. Sie kommen nur bei den zwei ersten Sätzen, und auch hier nicht überall, vor; ferner geben sie selten die ganze Clavierstimme, sondern meist nur die Partie der linken Hand. Ungeachtet dieser Unvollständigkeit und Lückenhaftigkeit sind sie dennoch geeignet, auf die Betheiligung Beethoven's an jener Bearbeitung ein Licht zu werfen.

Beim ersten Anblick kann es scheinen, Beethoven habe die Andeutungen für sich selbst gemacht, um sie später bei einem von ihm selbst unternommenen Arrangement zu benutzen. Bei näherer Betrachtung wird man jedoch von dieser Ansicht zu einer andern gedrängt, welche sich dahin ausspricht, Beethoven habe jene Andeutungen nicht für sich selbst, sondern für einen Abschreiber gemacht, der dann aus ihnen und der dazu gehörenden concertanten Violinstimme die Clavierstimme zusammenzusetzen hatte. Wer dieser Mitarbeiter Beethoven's war, wird wohl schwer zu ermitteln sein. Es ist aber nur zu wahrscheinlich, dass derselbe auch nach einer gewissen mündlichen Anweisung verfahren musste und dass Beethoven später seine Arbeit durchsah, änderte und hinzufügte.

Hier ist nun, in Betreff der für die rechte Hand hinzuzusetzenden Solostimme, auf eine eigenthümliche Erscheinung aufmerksam zu machen, welche in dem Bericht über das

Violin-Concert in originaler Gestalt näher zur Sprache kommt. Die autographe Partitur enthält innerhalb ihres Partitur-Systems eine Lesart der concertanten Violinstimme, welche man wohl als die ursprüngliche bezeichnen muss, und unterhalb des Partitur-Systems auf leer gebliebenen Notenzeilen viele Varianten zu einzelnen Takten und grösseren oder kleineren Gruppen der erwähnten Solostimme. Veranlasst wurden diese Varianten offenbar durch die Schwierigkeit, welche die ursprüngliche Lesart dem ausführenden Violinspieler bot; und man kann wohl sagen, dass wenn auch manche Stellen durch solche Veränderung an Ausführbarkeit gewannen, sie doch an musikalischer Bedeutung einbüssten. Dies geht hervor aus einer Vergleichung der gedruckten und endgiltigen mit der ursprünglich geschriebenen Lesart der Violinstimme. Nun ist aber klar, dass alle Bedenken wegen der technischen Unausführbarkeit oder Schwierigkeit der Violinstimme bei einer Uebertragung auf das Clavier wegfallen mussten und hier die ursprüngliche Lesart, soweit sie mit dem Charakter des Claviers zu vereinen war, wieder in ihr Recht treten konnte. Ein Blick auf die gedruckte Clavierstimme, namentlich im ersten und letzten Satz, wird es zur Genüge zeigen, dass hier häufig die ursprüngliche, in der gedruckten Violinstimme verlassene Lesart beibehalten ist. Ist es doch auch denkbar, dass lediglich der Wunsch und die Absicht, soviel als möglich die ursprüngliche Lesart zu retten und zu erhalten, die Clavier-Bearbeitung veranlasste.

Hier ist nun die Frage aufzuwerfen, ob in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, die ursprüngliche Lesart so viel als möglich mit Rücksicht auf den Charakter des Claviers beibehalten ist, und ob nicht Verwechslungen mit Varianten u. s. w. vorgefallen sein können. Die innerhalb des Partitur-Systems des Autographs stehende Violinstimme, welche wir im Allgemeinen als die ursprüngliche bezeichnen, zeigt hier und da manche Aenderungen, welche Beethoven mit einzelnen Noten und Figuren oder mit längeren Stellen vorgenommen hat. Sie sind zum grössten Theil der Art, dass man sie als Verbesserungen ansehen muss, und dann hat Beethoven in der Regel

das, was früher da stand, so durchstrichen oder so unkenntlich gemacht, dass über die Ungiltigkeit desselben kein Zweifel sein kann. Derartige Verbesserungen kommen namentlich im letzten Satz vor, welcher sichtlich flüchtiger und schneller als die beiden ersten Sätze niedergeschrieben wurde. Hier und überhaupt in solchen Fällen muss nicht das, was zuerst, sondern das, was darauf zunächst geschrieben war, als giltige Lesart verstanden werden. Abgesehen von solchen Veränderungen finden sich, namentlich im ersten Satz, auch einige oder mehrere Stellen, welche Beethoven leicht durchstrichen hat, so dass sie sehr gut zu lesen sind, welche aber den Varianten gegenüber als zur ursprünglichen Lesart gehörend betrachtet werden müssen. Ein bestimmter Grund, warum Beethoven solche Stellen durchstrichen, und fast alle andern, auch wenn sie Varianten haben, nicht durchstrichen hat, ist nicht anzugeben. Am besten mag solche Unregelmässigkeit in der Bezeichnung aus dem Entstehen der Varianten zu erklären sein; denn diese entstanden, wie sich aus der Handschrift ergiebt, zu ganz verschiedenen Zeiten, zum Theil sogar, worauf wir noch zurückkommen werden, später als die Andeutungen für die Clavierbearbeitung; jene durchstrichene Stellen aber mögen die ersten gewesen sein, welche aus technischen Gründen Varianten erhielten und bedurften.

Nach diesen Auseinandersetzungen sind wir so weit gekommen, um behaupten zu können, dass in der Clavierstimme, wie sie gedruckt ist, Verwechslungen der ursprünglichen Lesart mit Varianten vorgefallen sein müssen. Dies möge an der ersten betreffenden Stelle, welche vorkommt, gezeigt werden. Der 12. Takt im 1. Solo des 1. Satzes heisst in der gedruckten Clavierstimme



Jede dieser Stimmen, für sich betrachtet, ist authentisch, denn jede findet sich von Beethoven's Hand geschrieben vor. Die Stimme der rechten Hand ist eine Variante der Violinstimme und was die linke Hand hat, ist dafür besonders angedeutet. Wie beide Stimmen aber zusammenpassen und wie die ganze Stelle in Zusammenhang und als Folge der in den drei vorhergehenden Takten in beiden Händen gleichmässig fortschreitenden Terzengänge erscheint, darüber werden wohl schwerlich die Ansichten weit auseinander gehen. Die ursprüngliche Lesart der Violinstimme ist



Diese Stelle ist durchstrichen, aber dennoch leicht zu lesen, und führt ein »Vi-de« auf die erwähnte Variante. Statt der zweitvorletzten Note hatte Beethoven anfangs, eine Quart höher, a geschrieben; das e ist eine unwesentliche Aenderung. Auf den damaligen Clavieren, welche nur bis ins viergestrichene c gingen, konnte die Stelle nicht gespielt werden. Dieser Umstand machte eine Aenderung nöthig und hat auch Beethoven in seiner Andeutung für die linke Hand darauf Rücksicht genommen. Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, dass in dieser der in den vorhergehenden Takten begonnene oder angedeutete Terzengang fortgesetzt wird und dass ebenso eine früher und zuerst geschriebene, aber später gestrichene Andeutung für die linke Hand, welche so hiess



nur als eine Fortsetzung jenes Terzenganges erscheinen kann. Es kann nun wohl kein Zweifel sein, dass Beethoven, als er diese Andeutungen schrieb, auch für die rechte Hand, analog

der ursprünglichen Lesart der Violinstimme und mit Rücksicht auf den Umfang des Claviers, ein gleichmässiges Fortgehen in gebrochenen Terzen im Auge hatte. Der die vorliegende Stelle betreffende Fall wird dann zu lösen sein in folgender Weise:



11

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

